

الدكتور صالح حسن البظلي

البُحْثُ

بين ناقديه قديماً وحديثاً



دراسة نقدية تحليلية

البُحْثِيُّ

بين نأقديه قديمًا وحديثًا

دكتور

صالح حسن الزيبي

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

البُحْثُ التَّحْلِيلِيُّ

بين ناقديه قديماً وحديثاً

دراسة نقدية تحليلية

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يتفق الدارسون أو يكادون، على أن الشعر العربي بلغ ذروة نضجه في العصر العباسي، وأن أبا تمام والبحري وأبا الطيب فرسانه الثلاثة المبرزون. وتفرعاً من تينك القضيتين يمكن لدارس النقد أن يرصد الظواهر النقدية التالية:

١ - ذلك الخلاف العنيف حول القيمة الفنية لعطاء كل من الشعراء الثلاثة الكبار، ومن ثم حول مفهوم فن الشعر وخصائصه الأصلية، ومدى تطوره - إن كان قد تطور بالفعل - منذ عصره الجاهلي حتى العصر الحديث، وقد ارتكز كل فريق من أولئك المختلفين على تصوّر خاص لعمود الشعر ولذهب البديع، وما للفظ والمعنى وسائر عناصر الصياغة الشعرية من أهمية في تقييم ذلك النتاج الثر والثري في آن معاً.

٢ - انكفاء ذلك الخلاف على الموازنة أحياناً، واتخاذها وسيلة للمفاضلة بين شعر أبي تمام وشعر البحري من ناحية اللفظ والمعنى. وبين شعر أبي تمام وشعر أبي الطيب من منظور البديع وتوليد المعاني الحكيمة والتفلسف.

وبالإضافة إلى الموازنات ظهرت كتب عديدة في السرقات الشعرية والأخبار الأدبية، صدرت في معظمها عن روح التعصب لا عن البصر المحايد والموضوعية المتأنية، خاصة تلك المتصلة بأبي تمام والبحري.

٣ - غزارة الشروح والتناولات الفنية واللغوية التي عنتت بأبي تمام. انتهى في القديم والحديث، إذ إنها تكاد تكون قد استقصت أدق جوانب الإبداع الفني وتفاصيل

الحياة لكليهما، على حين اتسمت التناولات الأدبية والدراسات النقدية التي عكفت على البحري ولغته الشعرية ومذهبه الفني بالندرة الملفتة في النقادين القديم والحديث معاً.

وتلك الاهتمامات المبسرة بالبحري، مقارنةً بغزارة الاهتمامات بنظيره الآخرين، هي - فيما أحسب - ظاهرة غريبة نظراً للمحقائق التالية:

أ - عَمَر البحري إلى الثمانين، أي أكثر مما عاش ضريباه بنحو ثلاثين سنة، وتلك الحياة الممتدة، قضى أكثر من نصف قرن منها في رحاب سبعة من الخلفاء العباسيين هم: المتوكل والمتنصر والمستعين والمعز والمهدي والمعتمد والمعتضد، ولأن البحري كان أعلى الأصوات الشعرية وأرخها طوال تلك الحقبة، فقد أصبح شاعر الخلافة بلا منازع. ومن ثم فقد عاش في القلب من التيارات الحضارية والفكرية والاجتماعية والفنية والأدبية لذلك العصر. إذ إن قصور الخلفاء كانت موثلاً لتلك الحياة الحافلة.

ويجدثنا البحري - بلغة الفنان المتمكن - عن علاقاته المتشعبة والعميقة بصانعي الأحداث في ذلك العصر، ومن ثم فهو يجدثنا عن التاريخ والحضارة والفن في آن معاً.

ب - خَلَّف البحري ثروة فنية تكاد تصل إلى ستة عشر ألفاً من أبيات الشعر، وتلك الثروة الفنية الهائلة لم تكن عبثاً ولا لغواً من القول، وإنما هي مخط من الشعر ذي صياغة فنية متميزة، تصدر عن شاعر ذي رؤى جمالية مرهفة، وواعية بطبيعة هذا الفن، وبعناصر صياغته متمثلة في الموسيقى والصورة والإحساس، وقيمة كل من اللفظ والمعنى ومعايير الجمال والصحة فيهما، والمشاركة بينهما، والعلاقة المثل بين كافة عناصر الصياغة ومفردات اللغة الشعرية الموحية.

وديان الشاعر البحري، لا يكشف لنا أن الشاعر قد صدر في إبداعه عن تمثل تلك الرؤى الجمالية الصادقة لفنه وأدواته فحسب، بل يكشف لنا أيضاً أنه حددها صراحةً فيها يكاد يكون مذهباً فنياً متكاملًا في اللفظ والمعنى والبدیع والتصوير والموسيقى جميعاً

ومن حق البحري علينا أن نقر بأن رؤاه تلك، تلتقي ومفاهيم النقد

الجمالي المعاصر، بل من حقه ومن حق الموضوعية أيضاً أن نلاحظ افتقاد نظيره الآخرين مثل تلك الرؤية النقدية الفنية الصافية والصادقة، خاصة أبا تمام.

جـ - يمثل البحري - فيما أرى - تياراً شعرياً ذا عقب متفرد، لا يخطئه ذو صلة حيمة بترائنا العربي، وهو بذلك يمثل - منفرداً - اتجاهاً في الصياغة الشعرية يقابل اتجاه أبي تمام وأبي الطيب، على ما بين الآخرين من فزوق فنية لا تنكر.

وبالنظر في ذلك كله، مضافاً إليه شعور بالحب عميق لكل ما هو أصيل. صدرت في هذه الدراسة.

وقد انتهيت إلى أن الوليد شاعر شامخ لما يكتشف بعد بما يناسب طاقات الإبداع الفني لديه. وعلى وجه الدقة أقول: إن ما كشف من جوانب تفوقه الفني على أيدي القدامى - خاصة الأملدي وعبد القاهر - أصل وأعظم بكثير مما فعله مؤرخو الأدب والبلاغيون العباسيون، ونقادنا المحدثون جميعاً. بل لعله من الغريب حقاً أن أقول: إن الرؤية الفنية الصافية التي صدر عنها البحري وأقرها أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، أدخل في مفهوم الشعر لدى النقاد الجماليين المحدثين مما ذهب إليه فريق من نقادنا العرب المعاصرين الذين رفعوا أبا تمام إلى ذروة لا تدرك، وأبوأ إلا أن يقيموا البحري - استحساناً واستهجاناً - من خلال كلهم الطاغية بفن أبي تمام، لا من خلال المعايير الفنية المستقاة من جوهر الشعر العربي وطبيعته الغنائية، تلك التي امتلك البحري ناصيتها بفنية مقتدرة. وعلى حين انتهى شعر أبي تمام - في مجمله - إلى غمط من التصنيع والترصيع، وإلى غلبة للعقل والتفكير وسيطرة المنطق على اللغة، وعلى حين يدأب الشاعر العظيم كي ينأى بالفكر عن لغته الشعرية أو يذيه فيها بما يزيل استقلاله ونوؤه، إذا بأبي تمام يلج لإقرار الصنعة والزخرف والتقريرية الفكرية والمنطقية في اللغة.

وبدهي أننا لا نوجد ما للفكر العظيم واستكناه الكون من قيمة في الشعر، ذلك لأننا نؤمن بأن كل شاعر عظيم هو أيضاً متأمل عميق في الحياة وما بعدها، غير أننا - وفقاً للرؤية الجمالية المعاصرة للشعر - نصّد عن أن تكون الغاية فيه اللفظية المزخرفة المصنوعة وللغة المنطق الجامد، إذ إنها يتنافران تماماً مع الفكر العظيم الذي هو في حقيقته رؤية حدسية عميقة لحقائق النفس والحياة، ونظرة

متأمله للوجود من خلال تجربة وجدانية وعاطفية في المقام الأول.

ونظراً لما أسلفته عن دوافعي وتصوري لقضايا هذا البحث، تعين عليّ الارتكان إلى النقادين القديم والحديث في آن معاً بما يخدم مباحثه وقضاياه المختلفة.

وخلال استقصائنا لمصادرنا القديمة، برز البحري أحد قطبي الخصومة بين القدماء والمحدثين في أكثر مراحلها خصوبةً واشتعالاً. فقد ذهب الخصوم القدماء لتهج البحري، إلى اتهامه بالجمود عند استخدام عمود الشعر والصد عن الأخذ بما زعموه لأبي تمام من تجديد، بل إن فريقاً من النقاد المعاصرين قد صاغوا مثل ذلك من مفاهيم عصرية، واعتبروا عمود الشعر حيناً، وعجز البحري عن تمثيل ثقافة عصره حيناً آخر، مسؤولين عن الحجر على التجديد الذي أرساه أبو تمام.

وتلك قضايا على غاية من الأهمية والدقة معاً، لا لأنها تتمثل بصميم التقييم النقدي قديماً وحديثاً لفن البحري فحسب، بل لأنها تمس مباشرة طبيعة الشعر العربي الغنائية، ومسارات الصواب والخطأ التي اتجه إليها في القديم والحديث.

وقد تضمن المنهج الذي ارتأيناه محققاً لأهداف البحث أربعة أبواب في تسعة فصول نوجزها فيما يلي:

الباب الأول:

وقد أفردناه للخصومة بين القدماء والمحدثين، فقد صارت من أبرز قضايا النقد العربي وكان البحري أحد قطبيها في أحص مراحليها، ويشمل هذا الباب ثلاثة فصول:

الفصل الأول: عن عمود الشعر ومنهج القصيدة، إذ شاء بعض النقاد في القديم والحديث أن يقيموا البحري من خلالها.

الفصل الثاني: في مذهب البديع ونشأته، باعتباره رمزاً للنمط الثاني من نمطي الشعر المتخاضمين، وقد نظرنا في هذا الصدد إلى ماهية التجديد الحقيقي في الأدب، نظراً لما زعمه أصحاب البديع من تحقيقه للثورة الفنية في الشعر.

الفصل الثالث: وقد تناولنا فيه الخصومة بين مذهبي عمود الشعر والبديع، وأهم مظاهرها المميزة.

الباب الثاني:

وقد أفردناه للموازنات التي كان البحرّي طرفاً فيها، وهو يشمل فصلين:
الفصل الأول: وقد خصصناه للصولي باعتباره مدافعاً متحمساً عن
البيديين خاصةً أبا تمام.

الفصل الثاني: وقد تناولنا فيه الأمدي وكتابه الموازنة بالدراسة، على
اعتبار أن المؤلف والكتاب يمثلان معلماً بارزاً من معالم النقد التطبيقي
والموازنات الفنية في النقد العربي قديمه وحديثه.

أما الباب الثالث:

فقد خصصناه لشعر البحرّي والنظر في أغراضه الفنية المختلفة، ولما كان
الرجل ذا شخصية فنية متفردة، فقد بلغ الذروة في الأغراض المتسقة ومكوناته
الفنية والنفسية الكامنة، ثم إنه أجاد في سائر الأغراض الشعرية الأخرى باستثناء
الهجاء. وينطوي هذا الباب على فصلين:

الفصل الأول: وقد أفردناه للوصف والعتايات والغزل، وهي الفنون
التي بلغ فيها البحرّي ذروة الإبداع الفني، فقد كان وصافاً مصوراً من طراز
فريد في الشعر العربي، كما أن شاعراً لم يطاول النابغة في الاعتذاريات سوى
البحرّي، وكان البحرّي غزلاً ينهل من ينابيع الصدق الفني والإنساني معاً،
ومن الجلي أن تلك الفنون الشعرية الثلاثة وثيقة الصلة بينوع الرقة ورهافة
المشاعر وصواب التصوّر الفني للغنائية في الشعر العربي لدى البحرّي.

الفصل الثاني: وقد تناولنا فيه الفخر والرثاء والمدح والحكمة والهجاء،
ولأن البحرّي يتكئ في صياغته الشعرية على التصوير الفني المعجب الذي
يضيف على فن الشعر قيمًا جمالية خالصة بغض النظر عن الموضوع، فإنه قد
أجاد في تلك الأغراض ما خلا الهجاء لافتقاده دوافعه الحقيقية في نفسه.

الباب الرابع:

وقد أفردناه لدراسة أساليب الصناعة وأدوات الإبداع الفني عند البحرّي،
وقسمناه إلى فصلين:

الفصل الأول: وقد تناولنا فيه المنحى الفني للبحثري في ألفاظه، ثم طريقتة التي انتهجها في الجمع بين اللفظين والمواءمة بين الألفاظ والمعاني في الصياغة الفنية، ثم تنزيده لمعانيه والارتقاء بها، ثم طريقتة في الابتداءات، والخروج إلى المديح، والنهايات. في قصائده. ثم تناولنا نهج البحثري في البديع باعتباره عنصراً من عناصر الصياغة الشعرية.

وفي الفصل الثاني: تناولنا من أدوات الإبداع الفني عناصر. الخيال والتصوير والموسيقى والوحدة العضوية في شعر البحثري، وذلك وفقاً للرؤية النقدية الجمالية الحديثة، ومن خلال نماذج رأيناها تكاد تنظم حياة الشاعر - من ناحية - ورأيناها الأقدر على تصوير عطائه الفني - من ناحية أخرى -.

ويمكنني القول - بإيجاز - إن تقييم البحثري في القديم بما ترضاه العقول والأذواق - متحقق لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل - ولا أحسب أن مكانتهم النقدية الفنية والعلمية المنهجية موضع شك أو تردد، كما اعتمدت في التقييم النقدي الحديث على معطيات النقد الجمالي المعاصر.

ولقد زعمت أن البحثري شاعر عظيم لما يكتشف بعد بما يناسب طاقاته، ولا أزعم لبحثي هذا شرف الإنجاز الحاسم لهذا الهدف، ولكن بوسعي الطموح إلى أن يكون جهداً موضوعياً جاداً على طريق النظر في شعر البحثري بما يفضي إلى تقييمه وفقاً لمعايير جمالية خالصة، ومن خلال تجارب خلاقة لنقاد يتمتعون بالموهبة والذوق والمعرفة الإنسانية جميعاً.

وإني على يقين من أن ذروة ما وفقت إليه في هذا البحث هو أن يقود سفينته ربان قدير على الإبحار في عباب النقادين القديم والحديث معاً، ذلكم هو أستاذي الناقد الفنان المتذوق، والأكاديمي المنهجي المجتهد الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي، أسأل الله القدير أن يشيخه عني وعن العلم خيراً بغير حدود، وأن يجعل جهدي هذا خالصاً لوجهه الكريم ومسهلاً في اثتلاف الحق وخدمة العلم. وهو - سبحانه وتعالى - من وراء القصد، عليه توكلت، وإليه أنيب.

الباب الأول

الخصومة بين القدماء والمحدثين

نوطشة:

إن النظرة المتأنية إلى الخصومة التي كان البحري أحد قطبيها في القرن الثالث، لا بد أن تراها تعبيراً عن تلك الظاهرة المتجددة أبداً، أعني ظاهرة الخصومة بين القدماء والمحدثين.

إن أصول تلك الخصومة تمتد إلى القرنين الأول والثاني الهجريين، إذ وجد أئمة اللغة والدين أنفسهم أمام تيارين: اهتم أولهما بدراسة القرآن الكريم وتفسيره، ورواية الحديث الشريف وشرحه، وتنسيق المغازي والسير بما يسينها للمبتدئين والداخلين في الدين الجديد، واهتم ثانيهما بتصفية علوم العربية من شوائب يخشى أن تطفئ على أصالتها، وإزاء التيار الأول عكفوا على حفظ الشعر الجاهلي والاستشهاد به، وإزاء التيار الثاني صنفوا علم النحو، ويدهي أن الشعر الجاهلي كان مصدراً للاستشهادات والمفردات والتراكيب، ومن ثم تعاضمت دراسته، وتحتم على غير العرب أن يستوعبوه كي يمتلكوا المادة اللغوية التي تقوم عليها الشروحات والقواعد النحوية، ولم يكن أئمة اللغة ليهتموا بالشعر المحدث... يقول ابن رشيقي في العدة: «روي عن أبي عمرو بن العلاء قوله: (لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته) يعني بذلك شعر جوير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهليين والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين»^(١)

(١) ابن رشيقي القيرواني: العدة جـ ١، ص ٩٠

وارتباط الشعر القديم بالنصوص الدينية المقدسة للتفسير والاستشهاد، هو عدنا من أهم أسباب عنف تلك الخصومة بين القديم والمحدث، ومن وراء ذلك تكبر الرغبة الحميمة في الحفاظ على القرآن الكريم والسنة الشريفة بمنأى عن الخطأ بصاً وتفسيراً.

والدكتور مندور يرى أن أسباباً فنية لم تكن وراء ما يفضله رجل كأي عمرو ابن العلاء، ويرى أن السبب هو سبق الشعر الجاهلي^(١)، إلا أنه لا يمتنع لدينا الإحساس الصادق من لدن ابن العلاء وأضرابه بروعة الشعر الجاهلي بما يرفعه على غيره، إذ إن غير قليل من الأدباء والنقاد المعاصرين لا يزالون على هذا الرأي حتى يومنا هذا، وقد جاء شعر المحدثين - في معظمه - مخالفاً لما في شعر الجاهليين من قوة طبع أسرة وبعد عن التكلف.

وقد عرض الدكتور طه حسين لصور تلك الخصومة منذ نشأتها حتى القرن الرابع الهجري^(٢)، ونحسب أن لب الخلاف كان دائماً القرب أو البعد عن غط الشعر الجاهلي.

ويلاحظ الجاحظ، أن النحويين والرواة والإخباريين يهتمون بأمور ليست من صميم الشعر^(٣)، ويذكر صاحب بن عباد ما قرره الجاحظ من أنه لم يظفر بمن يتذوق الشعر وينقده إلا عند أذباء الكتاب كالحسن بن دهب ومحمد بن عبد الملك الزيات^(٤).

ويعرض نيكلسون لأصل الخصومة فيقول: «إن النقاد المسلمين الأوائل، - وقد كانوا لغويين - تشبوا بفكرة أن الشعر الجاهلي قد بلغ الكمال، حتى إنه ليس لشاعر محدث أن يدركه وليس له إلا أن يستلهم نماذجه، وأن النشأة بعد الإسلام، كانت في حد ذاتها دليلاً على الضعف الشعري»^(٥).

-
- (١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٤٨
(٢) طه حسين: حديث الأربعاء، ج ٢، ص ٧، ط. بدار المعارف (الحادية عشرة) سنة ١٩٧٥.
(٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج ٤، ص ٢٤، تحقيق هارون، ط. لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٨
(٤) أبو القاسم إسماعيل (الصاحب بن عباد): الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ص ٥٤، نشرة مكتبة القدسي القاهرة سنة ١٣٤٩ هـ.

(٥) Nickolson, Reynold A.: A Literary history of Arabs (P. 285) Cambridge, 1930

ويصر الدكتور هذارة هذا الاتجاه السلفي آنذاك بأن العصر الأموي كان عصرًا من رمار السقف . ثم كانت أشعار الجاهلية هي المثل الأعلى للعبث المتعصين لعروبهم بماضيها وتراثها^(١).

وفيا أسلفناه يبرز ما ارتكن عليه التعصب للقديم من قيم دينية واجتماعية وقومية، ومن ثم فليس من المقبول أن تصدر حكمًا عامًا بعمز أنصار القديم عن تذوق الشعر المحدث أو تحليل ذوقهم الفني، أو أنهم يظهرون خلاف ما يضمرون، يقول نجيب البهيتي: «إن التعصب للقديم في العصر الأموي كان قاصرًا على العلماء حين تستغرقهم الفكرة العلمية، فإذا خلّوا لأنفسهم فهم محدثون، يحسون في الشعر الجديد جمالًا لا يجدونه في الشعر الجاهلي»^(٢).

ونحسب أننا بمثل هذا القول المقتصر إلى السند العلمي، نحكم بالمخالطة على فئة ضخمة من العلماء لا تحيط بجولية موقفهم مظنة من شك، خاصة أننا أشرنا إلى أن فريقًا ذا شأن من نقادنا لا يزالون على تفضيلهم للشعر الجاهلي واعتباره قمة التراث العربي، وليس حجة عليهم أنهم كانوا بين الحين والحين يستحسنون بعض الأشعار المحدث، ولعلها كانت أقرب إلى الشعر الجاهلي المطبوع، ومن ثم فهم صادقون مع أنفسهم في قبولها، وفي تفضيل القديم عليها، فهو في رأيهم المثل الأعلى.

ويشير صاحب الوساطة إلى أن أبا ياسين القيسي كان متحاملًا على الباطنيين، ثم سمع يوماً قول البحري:

نظرت إلى طرآن، فقلت: ليل	هناك، وأين ليل من طرآن؟
ودون لقاءها إجماف شهر	وسبع للمطايا أو ثمان
ولما غرّبت أعزاف سلمى	لمن وشرقت فُتْنُ القنّان
تصورت البلاد بنا إليك	وغنى، بنالإياب، الحاديثان ^(٣)

(١) محمد مصطفى هذارة: مشكلة الرقعة في النقد العربي، ص ٢٠٩، الطبعة الأولى: نجدة البيان العربي، مصر سنة ١٩٥٨.

(٢) نجيب محمد البهيتي: ليوثام الطائي حياته وحياته شعره، ص ١٧٧، ط. دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٠ (الطبعة الثانية).

(٣) ديوان البحري: تحقيق حسن كامل الصيرفي، ج ٤، ص ٢٢٣٠، ط. دار المعارف (الثانية) سنة ١٩٧٢.

فاستعاد سماعه لما فيه من صادق الطبع وحسن على روايه شعر الحبري^(١)،
 من على ما سبق من نفسه يستحسن من شعر محدثين م يسبق وما في الشعر
 الجاهلي من تدفق وبعد عن التكلف، وقد يكون صائباً أو مخطئاً، ولكنه وعيره من
 علماء اللغة لا يضمرون الإعجاب بالمحدث ويظهرون كراهيتهم تعصبا كما شاء
 البعض أن يتهمهم

الخصائص المميزة للشعر القديم وللشعر المحدث:

يقول ابن طباطبا في عيار الشعر «ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية
 الجاهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي
 ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغياً وترهيباً، إلا
 ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في
 التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق،
 فيحايون بما يثابون أو يثابون بما يحايون»^(٢).

هكذا كان صنيع الجاهليين في شعرهم، فكيف صارت الأمور لدى
 المحدثين؟... يقول الصولي: «إن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا
 كالمتقلبة إلى معاني أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق
 الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء، وإنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشيئوه
 عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة، وعانوه مدة دهرهم من ذكر
 الصحاري والبر والوحش والإبل والأخبية، فهم في هذا أبدأ دون القدماء، كما كان
 القدماء فيما لم يروه أبدأ دونهم»^(٣).

ولكن ثمة موضوعات إنسانية عامة مشتركة بين الجاهليين والمحدثين، ولا بد
 من أن تنهتيا معايير موضوعية ترتبط بالتاريخ الحضاري والنفسي للغة وأصحابها

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٥٩، ٥٢، تحقيق محمد أبو
 الفضل وعلي البجاوي، الطبعة الثالثة، مطبعة الحلبي.

(٢) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص ٩، تحقيق الدكتور طه الحاجر
 والدكتور محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، سنة ١٩٥٦

(٣) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤، تحقيق محمد عبده عزام
 وآخرين، ط لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧

لينسى التقييم من خلالها.

وكأنى بالقاضي الجرجاني يومئذ إلى ما يتعين تقييم الشعر بعامة - قديمه وحديثه - من حلاله حين يقول: «إن العرب إنما كانت تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تبعاً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»^(١).

ولعله من المناسب أن نتأمل ملياً في عمود الشعر ومنهج القصيدة باعتبارهما - خاصة الأولى - تنظيراً عاماً لخصائص الشعر القديم.

(١) الجرجاني: الوساطة ص ٣٣.

الفصل الأول

عمود الشعر ومنهج القصيدة وتقييمها

لعل المرزوقي أدق من عرض لعمود الشعر، فقد تناوله في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام بما ينم عن ثقافته وذوقه المرفف، وهو يمهّد لهذا التناول بما يدل على احتفاله بالصياغة الشعرية المؤاتية، فيورد قول ابن طباطبا بأن الشعر: «هو ما إن عري من معنى يديع، لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بالشعر»^(١).

ويستطرد المرزوقي ممهّداً لحديثه فيقول: «ومنى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقا، فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتجلّ البيان فصيح اللسان نجيح البرهان. ونرى رائدي الفهم والطبع متباشرين...»^(٢).

ومعلوم ما كان لقضية اللفظ والمعنى من شأن في تاريخ النقد العربي والعالمي، ومعلوم كذلك الإسهام القيم لعبد القاهر الجرجاني في نظريته التوحيدية للغة من خلال نظريته في النظم، ونحن على أية حال، نلفت إلى ما تشف عنه كلمات المرزوقي من اهتمام بالطبع والذوق والمعاني الشعرية التي لا تتأبى على الفهم ولا تتنافر مع اللغة المطبوعة.

وهو يرى ضرورة دراسة عمود الشعر: «ليميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطء أقدام المختارين فيها اختاروه،

(١) أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة المقدمة ص ٧

(٢) نفسه ص ٨

ومراسه أقدام المزيفين على ما زيريه. ويعلم أيضاً فرق ما بين المصوغ والمطبوع، وفنيلة الأتيّ السمع على الأسّي انصعب^(١).

ونحسب أن احتفال المرزوقي بنذ التعلّم والتكلف في الصياغة والمعاني جميعاً واشمخ كل الوضوح. ثم يورد المرزني ما يُعتبر عموداً أو أساساً للشعر القديم أو فلسفة فنية لهذا الشعر فيقول: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار:

فمعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح... فإذا انعطف عليه مستأنساً بقرائنه خرج وافيّاً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته. ومعيار اللفظ، الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم ممّا يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً. ومعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق... فذاك سنهاء الإصابة فيه. ومعيار المقاربة في التشبيه، الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة. ومعيار التحام أجزاء النظم والتثامه على تخير من لذيذ الوزن الطبع واللسان، فما لم يتعرّط الطبع بأبنته... ولم يتحسّ اللسان في فصوله ووصله... فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارباً... ومعيار الاستعارة، الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب التشبه والمثبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار... ومعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدرية ودوام المدارس، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعد المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستنغن عنها... فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها

(١) نفسه ص ٩.

وبنى شعره عليها فهو عندهم الملقب المعظم ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن^(١).

عمود الشعر إذن، - وفقاً لعرض المروزقي الدقيق هذا - كان يعني الأسس الفنية والجمالية لفن الشعر لدى العرب... وكما كان المروزقي أوضح من عرض لعمود الشعر، فقد كان ابن قتيبة صنوه فيما يتصل بمنهج القصيدة... يقول ابن قتيبة:

«وسمعت مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار... فبكى... واستوقف الرفيق، ليجمع ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق... ليميل نحوه القلوب... لأن التشبيب قريب من النفوس، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهو وإنشاء البعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وقرر عنده ما ناله من المكارة في السير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة... وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يميل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يظل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمناً إلى المزيد^(٢)».

ونحسب أننا نرى الارتباط الوثيق بين العمود والمنهج وبين الحياة العربية الجاهلية والإسلامية حتى القرن الأول الهجري^(٣) والعصر الأموي، لقد كان الشعر مرآة لتلك الحياة التي لم تتغير تغيراً جوهرياً، وما صنع المروزقي وابن قتيبة إلا تنظير مستقى من تيار التراث الشعري في تلك العصور، وما ورد لديها واضحاً محدداً ورد عند غيرهما في شكل شذرات وتلميحات عابرة^(٤).

(١) المروزقي: شرح ديوان الحماسة، المقدمة، ص ١٠، ١١.

(٢) عبد الله مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٤-٧٦، تحقيق شاكرا، ط. دار المعارف سنة ١٩٦٦.

(٣) يراجع في هذا: الجاحظ، البيان ج ١، ص ٦٧، ١١٦، ٢٠٦، ٢٢٨. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٩٠. والأمل، الموازنة، ج ١، ص ٢٨١، ٤٠٠ وجد ٢، ص ١٠٩، تحقيق صقر، ط. المعارف الأولى سنة ١٩٦١. وابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص ٣٠٥، ط. المعارف سنة ١٩٥٢. والقاضي الجرجاني: الوساطة ص ٣٣. وأبو -

وخلق بنا أن نرى فيها أسلفناه وفيها أشرنا إليه من آراء، نوعاً من التشوق إلى شيء قريب من الوحدة العضوية والانسجام والتجانس في الاتجاه العام للقصيدة.

ولعلنا الآن حريون بأن نسأل: هل حال عمود الشعر ومنهج القصيدة بين الشعراء وبين الإبداع الشعري؟ وهل وفقاً عقبة كأداء، نحد من عبقرية المتألفين منهم وتقص أجنحة الخيال لديهم؟

إذا سلمنا بأن لكل الفنون أسساً فنية يجب أن تراعى، وإذا دلنا استقراء الواقع على أن كل سلوك - بما في ذلك ألعاب التسلية - له قواعده المرعية، فعلياً أن نتفق بعد ذلك على أن تلك القواعد الفنية - في الشعر وفي غير الشعر - لن تكون قيوداً إلا على الفنان الهزيل أو على الأدعياء فحسب، ودليلنا على ذلك حاسم، وهو أن كبار الفنانين عبر التاريخ - ومنهم متألفو شعراء العرب - قد التزموا بقواعدهم الفنية دون أن تمثل عبئاً على إبداعهم وعطائهم الفني، والشاعر الموهوب المثقف يصدر عن تلك الأسس دون تعمل وفي شعور بين الوعي واللاوعي، وهي ليست منفصلة إلا عن أدعياء الفن فحسب، إن الفنان المقتدر لا ينحيا وإنما يلتزم بها وقد يطوعها ويطورها دون أن يهدمها، لأنه لا يشعر بها قيداً يحول دون تحليقه في الآفاق الرحبة للفن.

يقول الدكتور غنيمي هلال: «وقد أصبح من المسلم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التي كتب بها ليفيد من الآداب الأخرى، ينشد ما به يغنى ويكمل، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطالب القومية سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية، ويستشهد بقول جوته «ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الحلقى من ديباجته»^(١).

ومن شديد الأسف، نهض العرب في عصر الترجمة القديم بترجمة الفلسفة

= إسحاق علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، جـ ٣، ص ١٧، تحقيق زكي مبارك المطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٧.

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص ٤٦، ط. نهضة مصر (الأولى) القاهرة سنة ١٩٧٦.

والمنطق من التراث اليوناني، وأجفلوا عن ترجمة القصة الشعرية والملحمة والمسرحية لما ارتأوه من غلبة الروح الوثنية عليها، ولو ترجموها لكانت عناصر التطور الحقيقي في شعرنا العربي. وكذلك في الأديين الفارسي والهندي لم يترجموا إلا النزر اليسير من الشعر واتجهوا إلى الحكمة والفضائل ونظم الإدارة والحكم، وكان طبيعياً بعد ذلك أن يصبح النثر العربي أكثر تطوراً وانفتاحاً على الأنماط الفنية من الشعر.

وعلى كل، فنحن نرى أن لكل عصر أن يجد لشعره عموده الخاص، بل على كل شاعر خلاق أن يفعل ذلك، فيتبلور ذلك المعيار الرحب من أعمال كبار الشعراء وتوهج شاعريتهم عبر توالي الزمن، فيلتزمون به، ويلتزمه أجيال الشعراء ويطوره التيار العام للخلق الفني متى جذت وتجمعت عوامل تطويره، دون جهد أو إعنات، أو إدراك واع لالتزامه أو تطويره.

الفصل الثاني

مذهب البديع

نشأته وخصائصه :

الخصومة العنيفة بين أنصار البحري، وأنصار أبي تمام، وثيقة الصلة بمذهب البديع باعتباره رمزاً لنمط من الشعر يباين ذلك النمط المنسجم بعامة مع القيم التي يتضمنها عمود الشعر، ونحن نعلم أن البديع تطوّر كمّاً وكيفاً على أيدي شعراء ذلك الاتجاه، فليس البديع عند بشار مثلاً، مماثلاً له عند أبي تمام، كما أن آراء النقاد جدّ متباينة حول مصدره وقيمة الشعر الدائر في فلكه، ومدى اعتباره تجديداً ذا قيمة حقّة. ومدى توافقه أو تنافره مع روح الشعر العربي وغنائيه. وتلك القضايا التي كانت من لب الخصومة بين أنصار كلا الشاعرين ما تزال حتى أيامنا هذه محوراً لاختلاف بعض النقاد ومؤرخي الأدب.

وكما كان للمرزوقي فضل التوضيح لمعالم عمود الشعر، كذلك كان شأن ابن المعتز فيما يختص بالبديع، يقول ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع: « قد قدما في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ. وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا تواس ومن قبلهم... لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعضه، وتلك عقى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة. وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت

بديع. وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال، ويقول: «لو أن صالحاً نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولاً من كلامه، لسبق أهل زمانه، وغلب على مدّ ميدانه، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى»^(١).

فأصول البديع إذن، قديمة ومبثوثة في التراث، وهي لم تكن مذهباً واجب الاتباع وإنما كانت ترد دون تكلف إلى أن حوّلها المحدثون - خاصة أبا تمام - إلى مذهب واجب الالتزام. ويقول الدكتور طه حسين: «إن البديع ليس فناً عباسياً، وإنما الإفراط فيه طور عباسي، فما كان الشعراء القدماء يتخذونه وسيلة إلى الجمال الفني قد أصبح غايةً عند مسلم وأصحابه»^(٢). وقد حدّد ابن المعتز خمسة أقسام رئيسية للبديع هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي. ويقر الدكتور مندور الصواب حينما يعتبر الاستعارة لباب الشعر، ولكن التجنيس عبث لفظي يعتمد على الاشتقاق أو لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللغة المتحدة أو المتقاربة في اللفظ والمختلفة في المعنى، والطباق مجرد مقابلات بين المعاني، ورد الأعجاز على ما تقدمها هو الآخر حلية لفظية، والمذهب الكلامي نوع من الجدل العقلي والقدرة على توليد المعاني، وهو بعيد عن حقيقة الشعر وعن جوهر التفكير المنتج^(٣).

وجليّ أن سوء فهم القدماء لطبيعة الخلق الفني، وعجزهم عن تمثيل العلاقة العضوية التي لا تنفصل بين اللفظ والمعنى، قد أدى كل ذلك إلى تحديد موقف المحدثين من البديع ودفع خطواتهم على درب ذلك المذهب الجديد، وقد أسهمت جهود عبد القاهر في تكريس الصلة بين شقي اللغة^(٤).

فنون البديع إذن، عميقة الجذور في التراث، وهي تستحسن أو تستهجن من خلال النصوص ووفقاً لمكانها من النسيج الشعري كله، والمؤكد أن لب الخصومة

(١) عبد الله بن المعتز: البديع، ص ١٦، نشرة محمد عبد المنعم خفاجي مطبعة الحلبي مصر سنة ١٩٤٥.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٢، ط. دار المعارف (الثانية) سنة ١٩٦١.

(٣) محمد مندور: النقد المنهجي ص ٤٨.

(٤) محمد زكي المشاوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٣٠٢ وما بعدها، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥.

بين القدماء والمحدثين يكمن في طريقة تناول الأخيرين لتلك الفنون ابتداء من شأر وانتهاء إلى أبي تمام.

البديعيون وقضية التجديد في الأدب:

يقول الصولي - وهو من غلاة المدافعين عن المحدثين، خاصةً أبا تمام - : «ومن تبهر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لاثلاً به، كما أن كل محسن بعد بشار لاثلاً ببشار ومنتسب إليه في أكثر إحسانه»^(١)، بل إن الصولي يرفض أن يُقدّم أبو نواس على بشار^(٢). ويدهي أن الصولي وأضرابه من أنصار المحدثين في القديم والحديث يعولون على مذهب البديع واستخدام أبي تمام لفنونه ويعتبرونه تجديداً وثورة فنية في الشعر العربي، فهل جدد البديعيون حقاً؟؟ إذا كان لبّ الخصومة بين القدماء والمحدثين هو تجديد أبي تمام أو إفساده للشعر، وتحقق المثل الأعلى فيه لديه أو لدى البحري - صياغةً ومضموناً - فنحن إذن حريون بأن ننظر في طبيعة وعوامل التجديد الحقيقي في الأدب كي نتبين وجه الحق في تلك القضية... يقول الدكتور غنيمي هلال: «إن التجديد في الأدب ثورة، لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة، وأساسها شعور ذوي المواهب والعبقريات بعدم كفاية أدبهم القومي في الاستجابة لحاجات عصرهم فيخرجون على القيم البالية في بعض نواحيه وفي الحرص على إكماله في وقت معاً»^(٣).

ومعلوم أن صنيع أبي تمام بعيد تماماً عن هذا التعريف الموضوعي الدقيق لمفهوم التجديد، لقد نظر أبو تمام في شعر العرب، وفي شعر البديعيين خاصةً، وفي شعر مسلم بن الوليد على وجه الخصوص، فتعبد في محرابه وأضاف إليه من ذاته والتزم رسومه التزام المذهب، فكان ذلك الشعر الذي هو - في غالبيته العظمى - نمط فريد وغريب في الشعر العربي من ناحية، ويكاد يكون واهي العلاقة بحياة صاحبه من ناحية أخرى، وقد رأى أنصاره فيه تجديداً للشعر وإبتكاراً، ورأى فيه أنصار البحري، إفساداً وتعقيداً، بل وتبيداً للشعر العربي، ودعم كل فريق رأيه بما يعبر عنه من شعر الشاعرين.

(١) الصولي: أخبار أبي تمام ص ٧٦.

(٢) نفسه ص ١٤٢.

(٣) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والتقد ص ٤٧

ولقد أشار طه إبراهيم إلى مثل ما أسلفناه للدكتور غنيمي هلال، من حتمية انفتاح الأدب على الآداب العالمية لينشد ما به يغنى ويكمل ويستجيب لحاجات الأمة ومطالب القومية سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية دون أن تنبت صلة القديم بالجديد تماماً^(١). وقد أسلفنا أن تفاعلاً بهذا التصور لم يحدث بين الشعر العربي وفنون الشعر لدى الأمم الأخرى، ومن ثم حُرم من عوامل التجديد الخارجية، ونضيف إلى ذلك أن عوامل داخلية ممتازة للتجديد قد أهدرت هي الأخرى: منها شروق الإسلام وحضارته وتوهم النفس الإسلامية التي أنتجت شعراً جليلاً إلا أنه على شاكلة الشعر السابق، ولم يتأثر من القرآن بغير الصياغة وشيء من المعاني، في الوقت الذي زخر فيه القرآن بالأسلوب القصصي وتاريخ الأقدمين وقصص الأنبياء، تلك الأمور المنطوية على طاقات روحية فياضة بالخيال والإلهام والتي استلهمها الفرس في كثير من شعرهم القصصي، بل إن الآداب الغربية الحديثة استوحيت من سفر التكوين بعض قصصه كأدم وإبليس وقابيل وهابيل والجنة والنار، فأوجدوا منها قصصاً شعرية ذات أبعاد اجتماعية، وتلك القصص واردة في أكمل عرض في القرآن الكريم، ولم ينتفع بها الشعر العربي قديماً وحديثاً^(٢)، كما لم ينتفع بأيام العرب الجاهليين وخرافاتهم^(٣).

وأهدرت أيضاً الاستفادة مما كان في القرن الثاني من حياة اجتماعية تتسم بالتنوع والتعقد والاختلاف في الميول والطباع، والغزارة في الفن والعلم والقوة في الجدل والحوار، وذلك كله خليق بأن يؤثر في الأدب لا سيما الشعر تأثيراً عميقاً فيجاري الحياة كما حدث لشعر الإغريق^(٤)، الذي تطور بتطور الحياة لا في ألفاظه ومعانيه فحسب، وإنما تطور في نوعه من الشعر القصصي إلى الشعر الغنائي إلى الشعر التمثيلي كذلك^(٥).

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص ٤٦، وطه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١١.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١٠.

(٣) محمد مندور: النقد المنهجي ص ٤٩.

(٤) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١٠.

(٥) طه حسين: حديث الأربعاء، ج ٢، ص ٦.

ومن أسف، بقي الشعر لدى المحدثين دون خلق جديد، والفروق بينهم وبين القدماء كانت في الألفاظ فحسب لأنهم صاغوا أفكار القدماء صياغةً جديدة تتسم بالتعقيد والالتواء البيديعي، لقد غيروا الظاهر من شعرهم، ولكنه في الحقيقة القديم، وقد غدا مستوراً، إنهم في الديباجة قد استبدلوا شيئاً حضرياً عوضاً عن شيء بدوي، وذلك في ذاته تقليد محض، وكان بوسعهم أن يسقطوا الديباجة تماماً كما هو الحال في الرثاء فهي ليست من جوهر الكلام، وهم لم يدركوا الرابطة التي بين الأفكار وصياغتها، فغيروا الصياغة دون الأفكار، وأخذوا الأفكار والمعاني القديمة وصاغوها صياغةً تنفر منها السليقة ويرفضها المنطق، والبديع الذي شغفوا به أوقعهم في التكلّف والتعقيد، وجمود الطبع وانقباض النفس، فالمعاني خاضعة للألفاظ، والأفكار في أسر المحسنات البيديعية وذلك يؤدي حتماً إلى التكلّف، فالطالب للبديع يفكر لإدراك المعنى، ثم يفكر لإسكانه في البديع، ولا ينجم عن تعقد التفكير إلا تعقد في العبارات وفتور في حرارة المشاعر.

اختلاف تام إذن ذلك الذي لمناه بين التجديد الحق وبين ذلك الذي زعمه المحدثون تجديدًا.

الفصل الثالث

الخصومة بين المذهبيين

الخصومة حول أبي نواس:

إن الاستقراء المتذوق المنصف لشعر أبي نواس ينتهي بنا إلى أنه شاعر عظيم بالتأكيد، غير أنه لم يكن عظيمًا لما اندفع فيه من ثورة على القديم، فتلك الثورة لم تنجز شيئاً ذا بال، ولم تؤد إلى تجديد حقيقي في شكل الشعر ومضمونه ونوعه. وإنما تكمن عظمتها في موهبته الشعرية الفذة التي عبر عنها من خلال أداء تدور معظم عناصره في فلك القديم. فهو لم يتخذ فن البديع قدس الأقداس كما فعل أبو تمام، كما أن أداءه للبديع امتزج بتفاعل حقيقي مع الحياة، يتوهج بعناصر الصدق الفني والموهبة الدفاعة، ولم يؤده، كأبي تمام، من خلال عقل بارد وصنعة محض آلية.

ويرى الدكتور مندور أن الخصومة لم تنشأ حول أبي نواس رغم دعوته إلى التجديد، وذلك لأسباب منها عدم غمؤ النقد وعدم استقرار أصوله، وإهمال ما دعا إليه من تجديد لقلة أهميته وضآلته، وحذق الشاعر - رغم أعجميته - للغة العربية، وعدم خروجه على عمود الشعر^(١).

وفي الحق أننا لا نستطيع أن ننفي قيام خصومة حول أبي نواس، والأسباب التي قال بها مندور تفسر بقاء الخصومة في شكلها القديم لدى الرواة واللغويين فحسب، وما كانت تلك الخصومة لتأخذ شكلها النهائي إلا بعد التزام أبي تمام للبديع التزاماً يزيد من سوءه، عقلايته وفقدانه حرارة الحياة، ثم ظهور البحري

(١) محمد منلور: النقد النهجي ص ٧٠.

في المقابل. ويقول ابن شرف عن أبي نواس: «وأما أبو نواس فأول من خرم القياس، وذلك أنه ترك السيرة الأولى... ونكب عن الطريقة المثل وخالف شهرة وعرف، وأغرب فذكر واستطرف، والعوام تجار هذه الأعلاق، وأسواقهم أوسع الأسواق... ف شعر أبي نواس ناقد عند هذه الأجناس، كاسد عند أنقد الناس»^(١).

وإذا كان هذا تقييم القدماء لصنيع أبي نواس، فلننظر في قول المحدثين بشأنه... يقول طه إبراهيم: «ما التجديد إلا في استبدال أصول الشعر القديم بأصول غيرها، فاما أن نحتفظ بالجوهر ونبدل في العرض فليس ذلك بشيء، ولهذا كان موقف أبي نواس واهياً متعارضاً، يذم القدماء وهو قديم، وينصر المحدثين ويحتذي أسلافهم في الأسلوب والأغراض الشعرية، وما جاء به من التجديد كان في العادات أكثر منه في الأدب، كان انحلالاً للصفاء القديم لا استحالة، فالفن هو هو، والأغراض والتشبيهات والاستعارات كل أولئك مكرر معاد»^(٢). ويقول أيضاً: «فمع علم أبي نواس، ومع تمام آله في العربية، فإنه لم يستطع إلا أن يغير الديباجة، أو يدخل البديع، أو يتطرق فيستعمل الألفاظ الفلسفية، أو ينتفع ببعض الأفكار الشائعة في عصره»^(٣).

ونحن وإن كنا لا نرى قيمة حقيقية لتجديد أبي نواس، فإن ذلك لا ينفي أنه شاعر كبير حاول الثورة على أصول الشعر القديم، وحاول ربط الشعر بالحياة، وإن كان من أسف قد أخفق في اكتشاف الطريق الحقيقي لتحقيق ذلك.

مذهب أبي تمام والخصومة حوله:

يقول الدكتور طه حسين - وهو محب شديد الحب لأبي تمام - : «أما أبو تمام فشيء آخر، يعنى بالموسيقى وجمال اللفظ، ولكنه يتجاوز هذه العناية إلى عناية أخرى بالمعنى، من هنا يشتد أبو تمام في الدقة حتى لا يحس وحتى لا يرى وحتى لا

(١) أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص ٢٢،

الطبعة الأولى مكتبة الخانجي سنة ١٩٢٦.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١٠٨.

(٣) نفسه ص ١١١.

يفهم، وحتى يفسد الموسيقى أحياناً، لأن أبا تمام كان يحس معناه إحساساً قوياً، ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس...»^(١).

والرأي متفق على التزام أبي تمام للبدیع التزام المذهب في كل شعره، وبغض النظر عن اقتضاء التجربة الشعرية لذلك من عدمه... يقول الدكتور العشماوي: «ذلك أنه أسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغير ذلك من زخرف ومحسنات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها، بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبي تمام إلا إذا زُين بحلية أو بأخرى من حلي البديع»^(٢). ولقد كان الإحساس بتكلفه تلك الأنماط البديعية مبرراً كافياً للتغور منها.

والرأي متفق كذلك على أن أبا تمام بالإضافة إلى تكلفه البديع، تكلف إقحام الفيلسوف في الشعر، فبدت الأفكار مجتلبة وليست نابعة من صميم التجربة الشعرية.

تقول دائرة المعارف الإسلامية عن أبي تمام: «وله ولع بالألفاظ الغريبة، بل وبالتراكيب المفتعلة والمضنية في كثير من الأحيان وقد عانى في شرحها الراسخون في العربية، وترهق قارئه تجسيدات غير موفقة لأفكار مجردة واستعارات متكلفة متصيدة غير مقنعة تتوالى عليه كثيراً في عدة أبيات متصلة حتى يقع على صورة شعرية بارعة، أضف إلى ذلك نزوع من الشاعر مؤسف إلى الجناس والجمع بين المتناقضات في تبرير محكم»^(٣).

فليس العباسيون وحدهم وقفوا عند التواءات أبي تمام وتعقيداته، وليس النحويون واللغويون منهم فحسب، هم الذين استهجوا شعره كما يذهب الدكتور شوقي ضيف^(٤)، فثمة نقاد لا سبيل للطعن في ثقافتهم وأذواقهم وحيادهم يقررون ذلك بكل وضوح... فيرى الأمدي أن شعر أبي تمام «ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»^(٥).

(١) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٢.

(٢) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٣٧٢.

(٣) دائرة المعارف الإسلامية، ط الشعب المجلد الأول، ص ٤٤٠.

(٤) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٤٠، ٢٤١. الطبعة الثامنة دار المعارف سنة ١٩٧٤.

(٥) الأمدي: الموازنة ج ١، ص ٦.

أما القاضي الجرجاني، فبعد أن تكلم عن جرائر التكلف يقول: «وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره فقال:

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى ضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه... ولم يرض بهاتين الخليتين حتى جتلب المعاني الغامضة... فاحتمل فيها كل غث ثقل... فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر... فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حسره الإعياء... وتلك حال لا تهن فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف»^(١).

فالقاضي الجرجاني وهو يتوسط بين المتنبي وخصومه، يقرر في حياد ونزاهة سوء ما انتهى إليه تكلف أبي تمام في الألفاظ والبديع والمعاني جميعاً.

وفي الطرف المقابل وقف من يرون في الشعر رأياً آخر، وهم أنصار شعر البحرى، إنهم يقبلون المعنى والحكمة في الشعر من خلال صحة التأليف وسلامة السبك، أي مع وجود الصياغة العربية البعيدة عن التكلف، ولكنهم يرفضون أن يتحول الشعر إلى تفلسف، فللفلسفة آلتها الخاصة وهي النثر. وهم ضد تجاوز الحدود والأصول الموضوعية لاستخدام الألفاظ في الشعر، كما أن المعنى المجرد لا أهمية له لديهم، بل المعول على الصياغة التي يؤدي بها، إذ إن المعاني تتوارد على الخواطر «وهم قوم لا يقيدون النفس في الشعر بأكثر مما يقيد بها هذا الفن على أصوله، وهم لا يريدون للشاعر إلا أن يقول ما يحس ويذهب في ذلك في غير مراعاة لما قال غيره»^(٢).

والتأمل المحايد لكلا الاتجاهين يرى في الاتجاه المنتصر لشعر البحرى وبه ما هو أدخل في طبيعة الشعر لدى المتحققين فيه على مر العصور، ذلك لأن تعمد

(١) القاضي الجرجاني: الوساطة ص ١٩

(٢) البهيتي: أبو تمام الطائي ص ١٨٧

وعورة الألفاظ، ثم وقوف الصياغة البديعية المتكلفة بذاتها، ووقوف المعاني الفلسفية المجتلبة بذاتها واكتناف الغموض والتعمية لكل ذلك دون أن ينحلّ في سبيح شعري واحد، لا يمكن إلا أن ينتج شعراً مرّاً يفقد حرارة الحياة وتوهج الصدق الفني.

ويجدر التأكيد على أن المعنى في الشعر له دور محدود ومحسوب، يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي: «إن الوظيفة الأساسية للمعنى في القصيدة - في بعض أنواع الشعر وليس فيها جميعاً - هي أن يرضى عادة لدى القارئ، ويلهي عقله بينما تقوم القصيدة بعملية التأثير في نفسه، ويشبه إليوت المعنى في القصيدة بقطعة اللحم التي يحملها اللص الخيالي معه دائماً لكي يلقي بها للكلب الذي يجرس البيت حتى يهدئه ويلهيه فيتمكن هو من سرقة البيت وتنفيذ ما جاء لأجله على خير وجه»^(١).

ونحن وإن كنا لا نذهب إلى هذا الحد في التهوين من دور المعنى في الشعر العربي نظراً لفروق البيئة وتطور الذوق والثقافة، إلا أننا أيضاً نرى في الشعر فناً جليلاً يتناثر مع اعتباره صناعة آلية منطقية، يسيطر فيها العلم والعقل على سائر مكونات هذا الفن الإنساني المتميز.

والناظر في أشهر اختيارات أبي تمام، وهو ديوان الحماسة، لا بد أن يلاحظ مع المرزوقي أن الديوان - في مجمله - على غير ما اتسم به شعر أبي تمام من الترصيع البديعي والتعقيد اللفظي والمعنوي... يقول المرزوقي - وهو مبرأ من تهمة التحامل على أبي تمام - : «وقلت إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى تويعر اللفظ وتغميض المعنى أن تأتى وقدر، وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه، فقد فليته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير، ومعلوم أن طبع كل امرئ - إذا ملك زمام الاختيار - يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما يفر منه ولا يرضاه»^(٢).

(١) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٧٨، الطبعة الأولى دار المعرفة سنة

١٩٦٠

(٢) المرزوقي. شرح ديوان الحماسة المقدمة ص ٤

ولا معدني لنا - بعد ذلك - من أن يرى في مذهب أبي تمام تصادماً مع وجدانية الشعر وعذوبته من ناحية، وتناقضاً ذاتياً يند شعافية الشاعر الكامنة فيه من ناحية أخرى، وما كانت تلك الشفافية الشاعرة لتوآد في معظم شعره إلا لأنه كان يفتنح الشعر صناعة، ويريد إرادة من خلال عقلي آلي متسلط، ويأبى أن يجياه تجربة حارة متكاملة العناصر والألوان.

العناصر الحقيقية للخصومة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري:

تجدر الإشارة إلى أن تلك الخصومة نشأت أصلاً حول شعر أبي تمام، بين أنصاره الذين يرون في شعره مثلاً أعلى في المبنى والمعنى جميعاً، وبين خصومه الذين لا يرون في مذهبه إلا إفساداً لصياغته ومعانيه.

ثم تألق البحتري: شاعراً ذا موهبة خصبة تتسع لجوانب الحياة في عصره، ويتخذ في الشعر مذهباً مغايراً لمذهب أبي تمام. وبالتالي فهو يتوافق مع طريقة العرب مستجيباً لانعكاسات الحياة على المجتمع من حوله، ومن ثم فقد اتخذ خصوم أبي تمام من شعر البحتري لواء يناقحون في ظلاله عن مذهبهم الشعري، ويكشفون به ما اعتبروه زيفاً من أبي تمام عن جادة الصواب في هذا الفن.

ومن خلال ما أسلفناه من مذهب أبي تمام، يمكننا أن نتفق مع الدكتور مندور والدكتور هذارة فيما ذهبوا إليه من أن محور تلك الخصومة كان تجديد المحدثين لمعاني القدماء وفشلهم أو توفيقهم في ذلك، ويضيف الدكتور هذارة الخلاف حول عمود الشعر ومنهج القصيدة أيضاً، ويربط بين ظاهرة تجديد المعاني وبين الاعتقاد في استفاد الأقدمين لها^(١)، كما يرى أن قضية اللفظ والمعنى كانت من دواعي تلك الخصومة: «المحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ومنهج القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم لمعاني الأقدمين، ولكنهم يأخذون في تحويلها بالصياغة الجديدة وما يتلصسون من ألوان البديع»^(٢).

ولما كانت قضية السرقات من أهم عناصر تلك الخصومة، فنحن نرى أن

(١) محمد مندور: النقد المنهجي، ص ٨٠. محمد مصطفى هذارة: مشكلة السرقات ص ٢١٣.

٢١٤.

(٢) هذارة: مشكلة السرقات، ص ٢١٤.

ادّعاء المحدثين السبق والابتكار فيما أعادوا صياغته وتعقيده من معاني القدماء. كان ادعى لخلق مشكلة السرقات من موقف أنصار القديم... يقول الأمدي متحدثاً عن أبي تمام: «ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقة من كبير عيبه، لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلّا القليل، بل الذي وجدتهم يعيونه كثرة أخطائه وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ»^(١).

ويقول في موضع آخر: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل في الابتداء والاختراع فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»^(٢).

ونحسب أن موقف الجانيين من قضية المعاني والسرقات واضح كل الوضوح من خلال تناول الأمدي إياه في النصين السابقين.

ويقول البيهقي متحدثاً عن أنصار القديم: «هذه الطائفة كانت تسمى أصحاب اللفظ، والفهم الصحيح لما نقوله هذه الطائفة يدفع الإنسان إلى الإصاغة له، فهذه الفئة ليست كما يفهم لأول وهلة من اسمها، وهم لم ينكروا المعاني قط، بل إن المعنى اللطيف والحكمة الغريبة زائدة عندهم في بهاء الكلام، وهم صناع شعر يراعون صحة التأليف وسلامة السبك وحلاوة اللفظ ويطلبون الديباجة... وهم لا يعبتون بعد هذا بالسرقات الشعرية لأنهم يقولون: «إن المعاني تتوارد عليها الناس جميعاً، وليس هناك ما يمنعني أن أردّد حسّاً أحسسته لأن غيري سبقني إليه»^(٣).

فالمعاني لدى أنصار القديم عنصر واحد من عناصر لغة الشعر، والمعوّل على صياغتها صياغةً شعرية مؤاتية، وتأسيساً على تلك الصياغة واستيفائها شروط الجودة وبعدها عن التكلف اللفظي والتعقيد البديعي والفلسفي، لتحدد قيمة

(١) الأمدي: الموازنة ج ١، ص ١٣٤.

(٢) الأمدي: الموازنة ج ١، ص ١٣٤.

(٣) البيهقي: حياة أبي تمام، ص ١٨٧.

الشعر ويتفاضل الشعراء.

ويقول الدكتور هذارة مشيراً إلى أخذ المحدثين أفكار القدماء ومعانيهم: «وقد سبق للمحدثين أن اعترفوا بذلك... ولكن ذلك لا يبخسهم فهم بأي حال»^(١).

وسواء اعترف المحدثون بالأخذ أم لم يعترفوا، فالقضية تكمن في أن أخذهم لمعاني القدماء كثيراً ما أفضى بهم إلى الانفصال عن واقعهم النفسي وتيار الحياة في مجتمعهم باستثناء بعض شعر من غلبت حرارة الطبع قيود المذهب عندهم - خاصةً بشاراً وأباً نواس، كما أن هذا الأخذ قد أدى إلى جريرة الاستمرار في العناية بالمعاني الجزئية دون الانطلاق إلى رحاب العام الشامل من التجديد.

ويقول الصولي: «وقد استحسّن الناس - أعزك الله - لامرئ القيس تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد، قالوا لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله وهو قوله في وصف عقاب:

كان قلوب الطير - رطباً ويابساً - لدى وكرها العناب والحشف البالي^(٢).

ولقد أحسن فيه وأجمل، فقال بشار:

كأنّ مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه^(٣)

وهذا أعمى أكمه، لم ير هذا بعينه قط، فشبهه حدساً فأحسن وأجمل، وشبه شيئين بشيئين في بيت»^(٤).

وواضح أن امرأ القيس استمد تشبيهه من حواسه الدافقة وواقع حياته وحياة الناس، فشبه قلوب الطير ضحايا العقاب في حالي الطراوة والجفاف بالعناب والحشف، أما تشبيهه بشار فهو غاية في البعد عنا وعنه، إنه شبه غبار المعارك المنعقد فوق رؤوس المتقاتلين وأسيافهم صاعدة هابطة، بالليل وقد تهلوت كواكبه، ورؤية

(١) هذارة: مشكلة السرقات، ص ٢١٦.

(٢) ديوان امرئ القيس: ص ٣٨، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، المعارف سنة ١٩٦٤.

(٣) ديوان بشار: ج ١، ص ٣١٨. تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٥٠.

(٤) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٨.

ذلك على التحقيق أمر مستحيل، وعلى التصور أمر بعيد كل البعد وليس له تحليل واضح لدى الإنسان، ونستطيع أن نرى في ذلك - تحديداً - موضوع الخصومة بين القدماء والمحدثين، فأنصار القديم يرون في الشعر الجاهلي صدقاً في الشعور وقرباً من المألوف وغنىً بدفء الحياة في الوقت الذي ينأى فيه المحدثون بشعرهم عن لغة الحواس المباشرة التي هي مادة الشعر ووسيلة إلى توليد الصور لدى السامعين وإثارة الإيماءات المتصلة بالحياة ويعنون في التعقيد والتجريد والإغراب.

ونود أن نشير إلى أن تلك الخصومة ما زالت أصداء منها تتردد في قضايا الشعر العربي المعاصر، فكثير من أصحاب الشعر الجديد ينحون في صورهم واستخدامهم المجاز بوجه عام إلى التجريد والغموض، مرتئين في الصور الحسية القريبة - سواء في الشعر القديم أم المعاصر - عيباً فنياً يهبط بقيمة الشعر، والرأي عندنا غير ذلك، فتلك الصور النابعة من الحواس لا تقصد لذاتها، وإنما هي وسيلة لخلق طاقات ثرة من المشاعر والرؤى والتصورات والخواطر، هي الجسور التي يتعين أن تمر عليها موجات التعبير الشعري من الشاعر إلى المتذوق، وبدون تلك الجسور، وفي كنف التجريد والتعمية، تحوّل الشعر الحديث - في أغلب نماذجه - إلى صور من الادعاء والفوضى اللغوية والغموض والاستغراق التام، ولقد برزت تلك الاتجاهات التجريدية في الفن بشكل عام، ففي الرسم - خاصةً عند بابلو بيكاسو وسلفادور دالي - ظهرت مذاهب السيرية والوحشية والنقطية والتكميلية، وظهر اللامعقول في الرواية وفي المسرح. خاصةً عند بيكيت ويونسكو. وفي الشعر لم يقف الأمر عند الاكتفاء بالتفعيلة الواحدة والقافية المتنوعة والغوص في أعماق الميثولوجيات بحثاً عن الرمز، واصطناع مناهج التحليل النفسي والتجريد والغموض في استعمال المجاز، بل تعدى ذلك إلى ما يسمى بقصيدة النثر، حيث لا شيء من مقاييس الشعر على الإطلاق. ومعلوم أن تلك الاتجاهات قد انحسرت أو كادت، والفنان الحقيقي بمقدوره دائماً أن يبدع الفن العميق الجاد عبر الجسور الممتدة بينه وبين قلب المتذوق وفكره مستعيناً في ذلك باللغة السرمدية التي لا تبلى جدتها أبداً... لغة الفن والإنسان.

مظاهر الخصومة:

كانت المناقشات الأدبية والرواية من مظاهر تلك الخصومة، ثم جدّ مظهر آخر بتأليف الكتب التي تتناول طرفيها مدحاً أو قدحاً، وبوسعنا أن نرى في كتب

السرقاات التي ألفت، وفيما كتب عن طريقة ومعاني كلا الشاعرين، سواء ما ألف منها في القرنين الثالث والرابع أم ما تلاهما، مظاهر ممتدة ومتعددة لتلك الخصومة، بل إن القاضي الجرجاني وقد أراغ نفسه لخصومة نقدية أخرى عنيفة هي الخصومة حول المتنبي، لم يستطع أن يتجنب الخوض في الخصومة حول أبي تمام والبحري.

يقول الأمدي: «ووجدت ابن أبي طاهر قد خرّج سرقاات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشارك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً»^(١). ويقول أيضاً: «وحكى أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتابه، أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه أخرج للبحري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت»^(٢).

ويقول أيضاً تمهيداً لحديثه عن سرقاات البحري من أبي تمام خاصة كانها وما نقلته من صحيح ما أخرجه أبو الضياء بشر بن يحيى الكاتب لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق»^(٣).

ومعلوم أن ابن المعتز كان قد سبق إلى تأليف كتابه الماهم عن البديع وتعرض فيه - كما أسلفنا - إلى مذهب أبي تمام، وبالإضافة إلى كتاب ابن الجراح الذي أشار إليه الأمدي، نراه أشار أيضاً إلى كتاب ألفه أبو العباس أحمد القطريلي المعروف بالعزير طبعاً في أبي تمام^(٤)، وبين أيدينا اليوم كتاب البديع على حين فقد كتابا العزيز وابن الجراح، وقد ألف أبو بكر الصولي كتابه «أخبار أبي تمام» يناضل فيه عن المذهب الجديد ويتعصب لأبي تمام، وفي أوائل القرن الخامس ألف المرزوقي كتابين مفقودين هما: «الانتصار من ظلمة أبي تمام» وكتاب آخر عن معاني شعره، ولدينا أيضاً نسخة مخطوطة بمكتبة الأستانة وصورة فوتوغرافية في مكتبة الجامعة المصرية من كتاب الأبيات المفردة، أما البحري فقد رأى النقاد تلاؤم شعره مع طريقة العرب، فعمدوا إلى مقارنته بأبي تمام، ولقد كانت المقارنات غالباً قاصرة على الأحكام العامة يأخذ بها أنصار كل فريق، إلى أن ألف الأمدي كتاب الموازنة بين الطائيين «مورداً فيه حجج كل فريق ودارساً كلا الشاعرين ومقارناً بينهما ملتزماً بمنهج تفصيلي دقيق، وقد تسمم الأمدي بذلك العمل المجيد - عن جدارة - ذروة

(١) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ١١٠. (٢) نفسه ص ٣٠٤.

(٣) نفسه ص ٢٩٩. (٤) نفسه ص ١٣٦.

النقد العربي القديم، وأصبح كتاب الموازنة وثيقة نقدية فريدة في تاريخ النقد العربي^(١).

ولكي تكتمل صورة النشاط النقدي حول تلك الخصومة، نقول أيضاً: إن أحمد بن طاهر المنجم وأحمد بن عمّار ألفا كتابين في السرقات، خاصة سرقات أبي تمام، كما ألف أبو علي محمد بن العلاء السجستاني في القرن الرابع كتاباً زعم فيه أن أبا تمام لم ينفرد إلا بثلاثة معاني وقد تصدّى الأمدنيّ لدحض هذا الرأي^(٢). كما ألف أبو العلاء المعري كتابيه المعروفين «ذكرى حبيب»، و«عث الوليد»، متناولاً في أولهما معاني وأخطاء أبي تمام، وفي الثاني تناول مثل ذلك لدى البحري، ويذكر صاحب الفهرست كتاباً للمخالدين عن «أخبار أبي تمام ومحاسن شعره»^(٣).

ومعروف أن شروحاً كثيرة وضعت على شعر أبي تمام، منها شروح الصولي والمرزوقي وأبي العلاء وابن المستوفي والخطيب التبريزي، وهي ليست كتباً في النقد، وعلى ذلك، وبعد ضياع معظم الكتب السابق ذكرها والتي تدل دلالة أكيدة على غزارة التأليف النقدي والأدبي الذي كان مظهراً لتلك الخصومة فينبى أيدينا اليوم كتابا الصولي والأمدني: «أخبار أبي تمام»، و«الموازنة» على رأس المتبقي لنا من نتائج تلك القضية المتميزة في تاريخ النقد العربي، وذلك على اختلاف بين بين الكتّابين: في شخصية المؤلف، ومنهج الكتاب، والهدف من تأليفه جميعاً.

(١) مندور: النقد المنهجي، ص ٨٤، ٨٥.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي، ص ١٧٥. والعشماوي: قضايا النقد ص ٣٨٥.

(٣) ابن النديم: الفهرست، ص ٢٤١.

الباب الثاني

البحثري والموازنات

الفصل الأول

الصولي

لكل من الصولي والأمدى صلة وثقى بالبحري، فقد انحاز أبو بكر محمد ابن يحيى الصولي للمحدثين انحيازاً سافراً وتعصب لأبي تمام، ومن ثم تعصب - بالضرورة - ضد البحري .

وقد كان الصولي إيجابياً غزير التأليف، إلا أنه كان يفتقد الحس النقدي المرفه، ومن ينظر في كتابيه: أخبار أبي تمام، وأخبار البحري، خاصة أولهما، يدرك ذلك بكل وضوح، وسوف تتحدد قيمة الرجل الفنية من خلال ما اعتبره أسباباً للخصومة حول أبي تمام، ومن خلال أحكامه النقدية في تقييم كلا الشاعرين، يضاف إلى ذلك مدى استطاعته دفع التعصب الذميم عن مجال عمله .

أ - مزاعم الصولي :

زعم الصولي، للخصومة حول أبي تمام أسباباً مصدرها الغرور والتعصب لا الحقائق الموضوعية التي ناقشناها سلفاً، فذهب إلى أن تلك الأسباب هي :

١ - عقيدة أبي تمام :

يقول الصولي: «وقد ادعى قوم عليه الكفر بل حقوقه، وجعلوا ذلك سبباً للطمع في شعره وتقبيح حسنه»^(١)، وهذا الزعم من قبيل اللجاجة لأن الصولي لا يقيم الأدلة عليه، ويقول الدكتور مندور: «وكتب النقد التي بأيدينا لا تحمل أي

(١) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٧٢ .

صدى لهذه التهمة التي لم نجدها إلا عند الصولي الذي يريد أن يتنصر لأي تمام بكل الوسائل وأن يجرح خصومه بكافة السبل»^(١).

ونحن بالإضافة إلى بطلان ذلك الزعم، لا نعرف شاعراً في العربية حظ رأي الناس في اعتقاده من قدرته الفنية لديهم. وكأني بالقاضي الجرجاني يحسم تلك القضية، ويعيد تأكيد الحقائق الثابتة حين يقول في الوساطة: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر، لوجب أن يُمحي اسم أبي نواس من الدواوين... وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابها ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب أصحابه بكثراً خرساً، ولكن الأمرين متباينان والدين بمنزل عن الشعر»^(٢).

٢ - صعوبة شعر أبي تمام وعجز الآخرين عن فهمه:

بعد أن يتحدث الصولي عن أن أكثر ذوي العلم بالشعر يقدّرون أبا تمام، يتحدث عن معارضيهِ فيقول: «ونرى بعد ذلك قوماً يعيونه ويطنون في كثير من شعره... ورأيت مع ذلك الصنفين جميعاً، وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره والتبيين لمراذه»^(٣)، فالقوم جميعاً - المؤيدون والمعارضون - سواء في الاحتياج إلى علم الصولي لتدعيم آرائهم: «وإن أنصف من يقرأ هذا وأشباهه من تفسيرنا علم أن أحداً لم يستقل بمثله ولا علم حقيقة الكلام كما علمناه، إلا أن يتعلمه من هذه الجهة متعلم ذكي فيهم فيبلغ فيه، وهذا دليل على خلق أبي تمام وجهل الناس في الرواية»^(٤).

ولعل مصدر غرور الرجل هو امتلاكه خزانة مليئة بدواوين الشعر^(٥)، غير أن التعرض لنقد الشعر يحتاج إلى ما هو أكثر من امتلاك الكتب والدواوين كما يشير

(١) مينيور: النقد المنهجي، ص ٧٥.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ٦٤.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٥.

(٤) نفسه ص ٢١٩.

(٥) أبو العباس شمس الدين بن خلكان: وفیات الأعيان، ج ٣، ص ٤٨٠، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد، ط. السعادة، الأولى مصر سنة ١٩٤٩.

الأمدي إلى تلك الحقيقة الثابتة^(١)، ويعلق الدكتور مندور على غرور الصولي بقوله: «وذلك هي روح الصولي الثقيلة في كتابه «أخبار أبي تمام» وفي هذا ما يدعونا إلى الاحتياط في قبول أقواله لأن الغرور قد أفسد عليه أمره ومن ثم كنا أميل إلى ألا نعلق قيمة كبيرة على تحمسه لأبي تمام وقدره في خصومه»^(٢).

ويقسم الصولي خصوم أبي تمام إلى فريقين:

أولها: من يخاصمه لجهله بشعره وعدم قدرته إلا على أشعار القدامى فقط: «ولم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأنتمهم... وقصروا فيه فجعلوه فعاذه... ومن جهل شيئاً عاداه»^(٣).

وثانيهما: من يخاصم أبا تمام ليشتهر... ويقول فيه: «وأما الصنف الثاني ممن يعيب أبا تمام، فمن يجعل ذلك سبباً لنهاية واستجلاباً لمعرفة إذ كان ساقطاً خاملاً... وليجري له ذكر في النقص إذ لم يقع له حظ في الزيادة»^(٤).

ويقول الصولي مخاطباً مزاحم بن فاتك الذي كتب له كتاب أخبار أبي تمام: «وليس يجب - أعزك الله - أن تنظر إلى اختلاف الناس في أبي تمام، واضطراب روايتهم لشعره، فإنهم بعد إتمام هذه النسخة يجتمعون عليها ويسقطون غيرها»^(٥).

والحق أن هذا كلام ينم عن شعور بالذات مستفحل وغير موضوعي، كما أن اتهامه خصوم أبي تمام بأنهم إما جاهل وإما طالب للشهرة، هو اتهام لا علاقة له بالحجاج العلمي السليم.

ب - تعصب الصولي لأبي تمام:

التعصب حالة عقلية ونفسية تدفع إلى اللجاجة في الخصومة والتمسك بالمواقف ورفض آراء الآخرين دون التبصر فيها لقبولها أو تقيدها، وإذا كان الصولي لا يرى في خصوم أبي تمام إلا جاهلاً أو معانداً يبحث عن الشهرة، ويمتنع لديه أن يصدر موقفهم عن بصر وذوق فني صادقين، فقد دخل الرجل إذن في دائرة التعصب.

(٤) نفسه ص ٢٨.

(٥) نفسه ص ٥٥.

(١) الأمدي: الموازنة ج ١، ص ٣٩٣.

(٢) مندور: النقد المنهجي، ص ٧٧.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٤.

وكانى بالقاضي الجرجاني - وهو الناقد العادل الثبت - قد فجع بهيمة التعصب على خصوم المتنبي، وعلى بعض من تصدوا للخصومة بين الطائفتين ممن هم على شاكلة الصولي حين تناول أثر العصبية على الناقد فقال: «غير أن العصبية ربما كذرت صفو الطبع، وفلت حدّ الذهن، ولّبت العلم بالشك، وجسّنت للمنصف الميل. ومتى استحكمت ورسخت صورت لك الشيء بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمله، وتخطت بك الإحسان الظاهر إلى العيب الغامض، وما ملكت العصبية قلباً فتركت فيه للثبث موضعاً أو أبقت منه للإنصاف نصيباً»^(١).

ولا يدور الصولي إلا في فلك التعصب حينما يتحدث عن خصومه فيقول: «وليت أبا تمام مني بعب من يحمل في علم الشعر قدره... ولكنه مني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء»^(٢).

بل إنه ليتعدى هذا التجريح القبيح إلى الإسفاف بالشتم الصريح حين يستشهد بمثل قول العتيبي:

فلو أن لحمي إذ وهى لعبت به أسود كرام أو ضباع وأذؤب
لهون من وجدي وسلوى مصيبي ولكن أودى بلحمي أكلب^(٣)

تلك إذن هي روح التعصب التي هيمنت على الصولي فجاء كتابه دفاعاً خالصاً عن أبي تمام وليس عملاً نقدياً موضوعياً، إذ إن الكتاب من أوله حتى ص ٥٦ يضم رسالته إلى أبي الليث وتحمل في ثناياها دفاعاً خالصاً عن أبي تمام، ويورد من ص ٥٩ حتى ص ١٤٠، ما جاء في تفضيل أبي تمام ممن تمزبوا له وناصروه، على حين يورد فصل المعاييب جدّ مبتسر من ص ٢٤٤ إلى ص ٢٤٨ فيها يقل عن خمس صفحات.

ج - أحكام الصولي ومقاييسه النقدية من خلال نقده لأبي تمام والبحثري

يرد الصولي على ما يوجه إلى أبي تمام من نقد في الصياغة والمعاني بقوله: «ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الخذاق من القدماء والمحدثين لكثير حتى

(١) الجرجاني: الوساطة، ص ٤١٤.

الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٩.

(٢) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٨.

يقول عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه^(١)

هو إذن لا يناقش تلك الأخطاء مناقشةً تفصيلية ترتكن إلى النقد الذوقي المدعم بالثقافة، ولكنه يعتذر عن أخطاء شاعره بأخطاء الآخرين، وكان أخطاء الآخرين مبرر لأخطاء أبي تمام، ثم إنه - على حد قول الدكتور مندور - يناقش أشعار السابقين بما يدل - «على فساد ذوقه وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة ثم على مباحاة ثقيلة بحفظه لأشعار السابقين ومعرفته بأخبارهم»^(٢) - .

يقول الصولي: «وعابوا قوله وأسقطوه عند أنفسهم :

ما زال يهذي بالمواهب دائماً حتى ظننا أنه محموم»^(٣)

فكيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباس بن عبد الله بن جعفر:

جدت بالأموال حتى قيل ما هذا صحيح^(٤)

والمحموم أحسن حالاً من المجنون، لأن هذا يبرأ فيعود صحيحاً كما كان، والمجنون قلماً يتخلص، فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء، والبذل بإكثار المحموم، أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون^(٥).

وواضح أن بقي أبي نواس وأبي تمام سيئان، وفساد ذوق أبي نواس هنا ليس مبرراً لسقوط أبي تمام كما يتوهم الصولي لسوء فهمه وضحالة ذوقه، ومقارنته العقيمة بين حالي المحموم والمجنون أبعد الأمور عن طبيعة النقد الجاد العميق، فضلاً عن أن أبا نواس لم يذكر كلمة «المجنون» وإنما اعتبرها الصولي مساوية للشطر الثاني من البيت. ويقول الدكتور مندور: «وكلاهما - يقصد أبا نواس وأبا تمام - يعد من المحدثين الذين لا يعدلهم أنصار الشعر القديم بشعراء الجاهلية أو شعراء بني أمية، وهم قلماً يستطيعون المعاني الإنسانية القريبة الصادقة التي قيلت في مدح الكرم كقول زهير:

(١) نفسه ص ٣٧.

(٢) محمد مندور: النقد المتجهي، ص ٨٨.

(٣) ديوان أبي تمام، ج ٣، ص ٢٩١.

(٤) ديوان أبي نواس، ص ٤٣٤، تحقيق أحمد عبد المجيد القرالي، مطبعة مصر سنة ١٩٥٣.

(٥) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٢.

تسراه إذا ما جثته، متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله^(١)

وأيّن هذا من تكلف أبي نواس وأبي تمام وغيرهما من المحدثين عندما يسرفون ويفرّبون فلا يأتون بغير السخف المصنوع، وإن كان أبو نواس أقل إحالة وحفاً من أبي تمام فهو يقول: «جدت بالأموال، بينما يأبى أبو تمام إلا أن يجعل ممدوحه «يهدّي بالمواهب» وهذا أسخف الشعر وأشدّه تكلفاً وسماجةً^(٢).

ولقد كان القاضي الجرجاني ممّن سبقوا إلى ملاحظة فساد ذوق الصولي وتعصبه على البحتري، فردّ على زعمه بأن البحتري أخذ بيته:

عليّ نحت القوافي من مقاطعها وما عليّ لهم أن تفهم البقر^(٣)

من قول أبي تمام:

لا يدهمّك من دهمائهم نفر فإنّ جلهم بل كلهم بقر^(٤)

بقوله: «هذا مع اتساعه في الدعاوي، وتحققه عند نفسه بنقد الشعر، وادعائه أن أحداً لم يسبقه إلى هذا العلم، وأنه طريق لم تسلك قبله... كان لم يعلم أن العقلاء منذ كانوا يسمون البليد الغبي حماراً أو بقرة... ومن جمل بعض الناس أولى به من بعض وهم فيه شرع واحد. وأي ذهن يغيب عنه ذلك حتى يفتر إلى الاعتماد فيه على غيره... وإنما يصح في مثل هذا الأخذ إذا أضيفت إليه صنعة لفظ أو وصل بزيادة معنى كبيت البحتري، فإنه لم يرض أن يقول: القوم بقر وبهائم كما قال أبو تمام حتى قال:

عليّ نحت القوافي من مقاطعها

أي عليّ أن أجيد وأبدع وأتألّق في شعري وما عليّ إفهام البقر، فهذه زيادة يصلح فيها نقد وسرقة^(٥).

والقاضي بهذا الرد لا يثبت فساد ذوق الصولي فحسب، وإنما يثبت تعصبه على البحتري أيضاً، فجليّ أن أبا عبادة أضاف إلى المعنى الشائع ما يميّزه، إلا أن

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى: ص ١٤٢، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤.

(٢) مندور: النقد المنهجي، ص ٨٨. (٤) ديوان أبي تمام: ج ٢، ص ١٨٦.

(٣) ديوان البحتري: ج ٢، ص ٩٥٥. (٥) الجرجاني: الوساطة، ص ٣٤٨.

الصولي لا يراه إلا احداً معناه من أبي تمام، على الرغم من أن هذا الأخير لم يستعمله إلاّ الاسخدام المتداول بين عامة الناس كما يقول القاضي الجرجاني.

وفي كتابه - «أخبار البحري» - أظهر الصولي أيضاً مثل ما أسلفناه من سوء فهم وتعصب على أبي عبادة، فهو - على سبيل المثال - يقول في الخبر الثالث والثلاثين: «حدثنا أحمد بن عبد الرحمن قال: حدثني وهب بن وهب عن البحري قال: دخلت على المتوكل وهو جالس على البركة والمطر يقع فيها فيعمل حججاً، فقال: قل في هذا شيئاً، ولم أكن صاحب بديه فاعتزلت فقلت أبياتي:

ذات ارتعجاز بحنين الرعد مجرورة الذيل صدوق الوعد^(١)

قال الصولي: ولئن كان البحري أحسن في أبياته فما أتى بما أمر به... لأنه أراد منه وصف الحجى. فاقصر على وصف السحابة والمطر ولم يصفها، وهو يفعل مثل هذا بعينه: وصف شيء مع طبعه وتقدمه فيأخذ عفو طبعه ولا يتعب فكره^(٢).

وواضح أن الصولي - لا البحري - هو الذي لا يتعب فكره، لأن أبا عبادة وصف الحجى في البيت الأخير من المقطوعة، ولا تفسير لصنيع الصولي إلا ضحالة الفهم أو العصبية أو الصفتين معاً، وقد سبقنا بعض القراء أو النساخ لكتاب «أخبار البحري» فأشاروا إلى بطلان رعم الصولي، وأضافوا إلى مخطوطة الكتاب ما نصّه: «وهذا غلط، لأنه قد وضعها بقوله:

كأنما غدرانها في الوهد يلعب من حبابها بالنرد

(١) ديوان البحري. ج ١، ص ٥٦٨، وباقى الأبيات هو.

مسفوحة اللمع لغير وجد	لها نسيم كنسيم الورد
وردة مثل زئير الأسد	ولمع برق كسيوف الهند
جاءت بها ريح الصبا من نجد	فانتشرت مثل انتشار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد	من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في الوهد	يلعب من حبابها بالنرد

(٢) الصولي أخبار البحري، ص ٩١، تحقيق دكتور صالح الأشر، ط. المجمع العلمي بدمشق (الاولى) سنة ١٩٥٨

وهي أشبه بالبيادق»^(١)، وقد أشار الدكتور صالح الأشمر محقق الكتاب إلى
هذه الريادة الدالة في أسفل ص ٩٢

وهكذا فلا معدي لنا من أن يرى بصمات التعصب وفساد الذوق وضيق
الفهم واضحة في كثير مما كتبه الصولي عن الطائيين، وقد سبقنا غيرنا إلى اتهام
الرجل بأنه ناء بتلك الأثقال لصالح أبي تمام وضد البحتري.

(١) نفسه ص ٩٢

الفصل الثاني

الأمدي

للأمدي وموازنته مكانة فريدة في تاريخ النقد العربي القديم، ونحن حريون بأن نلم بمعالم تلك الوثيقة النقدية الهامة لسببين رئيسيين:

أولهما: إنها تمثل غطاءً من المنهج والروح والهدف يغاير تماماً صنيع الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» حيث تعصب تعصباً سافراً لأحد طرفي الخصومة.

ثانيهما: إن شاعرنا البحتري - وإن كان الأمدي على الأرجح لم يتعصب له - يمثل طرف الخصومة الآخر، تلك التي أراغ صاحب الموازنة نفسه للفصل فيها.

ويعلم كل من درس الموازنة أنها كانت جماعاً لأنضج الآراء البلاغية والنقدية واللغوية السابقة عليها، أضاف إليها أبو القاسم الأمدي من ذوقه وعلمه ما جعلها تترك أثراً فيما تلاها من مؤلفات في هذا المضمار.

المفاضلة بين الشعراء قبل الأمدي:

لو نظرنا في الموازنات قبل الأمدي، تبيننا بجلاء فتية الرجل وجدة منهجه:

أدرك الجاهليون فكرة الموازنة بين الشعراء في موضوع واحد على نفس الوزن والقافية، وذلك بغرض صحة ما يروى عن موازنة أم جندب بين ما قاله كل من زوجها امرئ القيس وعلقمة الفحل في وصف الفرس^(١)، وحتى أوائل القرن الثالث

(١) ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢١٨. والأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٣٧. محمد خلف الله ومحمد رغلوت سلام. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرمان والحطاي وعبد القاهر الجرجاني، ص ٥٤، ١١٨، ط. دار المعارف وابن رشيق: الممددة، ج ١، ص ١٠٣.

مُهجري فامت الموارد به الشعر - على أحكام حديثه^(١). أم س. سلام فقد عول على بصرف الشاعر في الاعراض المختلفة والطر إلى الكم مع الحيف وعليل الكم^(٢).

ونظر ابن قتيبة إلى الطبع والتكلف دون تحديد مقياس عام يَقَوِّم به الشعر والشعراء^(٣)، وظلَّت أحكامهم مختلفة «لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر» في امرئ القيس والنبأغة ورهير والأعشى ولا في جرير والأخطل والفرزدق، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم وعباس بن الأحنف، لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه^(٤)، ومن ثم يمكن القول بأن الموازنة بالنظر فيها يتسم به إنتاج الشعراء من خصائص القوة والضعف، وتوضيح طرقهم ووسائلهم فيه، هي منهج كان للأمدى فضل ريادته.

الروح والمنهج لدى الأمدى:

يقول الأمدى: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين»^(٥).

وتنبأ تلك الكلمات عن رغبة لدى الأمدى حيمة في البعد عن التعميمات الجزافية التي غلبت على المفاضلات قبل ذلك، وفي نبذ التعصب الذي هيمس على الخصومة وتمكَّن من الصولي كما رأينا في الفصل السابق.

= وكذلك السيد جعفر بن السيد محمد البيهقي العلوي - مواسم الأدب وآثار العجم والعرب،

ج ١، ص ١٩، ط الخاتمي (الأولى) مطبعة السعادة سنة ١٣٢٦هـ.

(١) راجع حكم اللغويين والعلماء على أشعر بيت وأشعر الناس في السبعة، ج ١ ص

١١٤-١١٨، وأغزل بيت، ج ٢، ص ١٢٠، وأفخر بيت، ج ٢، ص ١٤٤ وأمجى

بيت، ص ١٧٥. وأخلى وأصف وأقنع بيت قالته العرب لدى أبي هلال العسكري. ديوان

المعاني، ج ١ ص ١٠-١٣، طبعة القدسي القاهرة سنة ١٣٥٢هـ.

(٢) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء ص ١٢٣

(٣) ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٧، ٧٨

(٤) الأمدى الموارد، ح ١، ص ٧

(٥) الأمدى الموازنة ج ١، ص ٦

يقول الأمدي محدداً منهجه. «وأنا أبتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما يتعاه بعض على بعض، لتأمل ذلك، وتزداد بصيرة في حكمك إن شئت أن تحكم»^(١).

وتبرز لغة القضاة في كلام الأمدي، لحضوره مجلس قضاء البصرة^(٢)، وعلى ذلك فقد صدر في روحه ومنهجه عن حيدة القاضي وذوق الأديب وثقافة الناقد جميعاً.

وبعد إيراد حجاج الفريقين المتخاصمين، يقول موضحاً خطوات منهجه: «وأنا أبتدىء بذكر مساوئ هذين الشاعرين لاختتم بذكر محاسنها. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه وساقط شعره، ومساوئ البحري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام. وغير ذلك من غلظه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعرهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى فإن محاسنها تظهر في تضاعيف ذلك وتتكشف...، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منها فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعرهما من التشبيه، وباباً للأمثال أختتم به الرسالة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعرهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم»^(٣).

وتعهداً للموازنة التفضيلية بين الشاعرين وهي أهم أبواب الكتاب وأطولها يقول أبو القاسم: «وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان، وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيها أشعر في ذلك بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك»^(٤).

ويقول تنميلاً للفكرة السابقة، وتوضيحاً لأهمية القارئ المتسم بالذوق المدرب والثقافة والإنصاف في تقييم النصوص: «وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك. وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن يتفجع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف»^(٥).

(٣) نفسه ص ٣٨٨.

(٤) نفسه ص ٣٨٩.

(١) نفسه ص ٧.

(٢) نفسه ص ٥٤.

وسبق أن أشرنا إلى صنيع الجاهليين وابن سلام وابن قتيبة في الموارسة، وكذلك أسهم ابن المعتز وقدامة بجهد في هذا المضمار، وبالنظر في ذلك يتحتم أن نفر بأن الأمدي - وفقاً لمنهجه الذي أسلفناه - قد اتجه بالنقد العربي إلى مسار آخر جديد وأصيل.

إن الأمدي لا يركن لأحكام السابقين فيعتمدها، ويرفض التعميم في الأحكام، ولا يعرض حياة الشاعر وخصائصه وشعره الجيد وما دار حوله من أحكام على غرار الجمحي وابن قتيبة وغيرهما، ولكنه يعتمد على النقد التطبيقي التحليلي الذي يبرر الأحكام، وذلك منهج يصدر عن عقلية وذوق جديدين في النقد العربي، بل وتتمثل فيه أيضاً معالم المنهج العلمي الذي نتوخاه اليوم في الدراسات الأدبية والإنسانية على الوجه التالي:

١ - عرض الأمدي كل الآراء المتعلقة بشعر الطائيين قبل دراسة الموضوعية التطبيقية للقضية، فاستوفى شرط استقصاء المادة وفقاً لمقتضيات المنهج الحديث.

٢ - يقول الأمدي: «وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل فإنه جلّ اسمه حسبي ونعم الوكيل»^(١)، وهو بذلك يكون قد سبق إلحاق الحديث في الإقرار بوجود التأثيرية لدى كل ناقد حق، ورأى أن ممارسة - بمنزلة - معزل عن ذوق الناقد وانفعالاته النفسية طلب للمستحيل، ومن ثم فلا بد من صقل الذوق بالثقافة والعلم باللغة والأدب وتطورهما، ولا بد من تحصينه بتجنب الأحكام المسرفة المفتقرة إلى الأدلة، وبالاعتماد على النقد التطبيقي، هذا إلى تعهده الصريح بمجاهدة الميل وترك التحامل.

يقول لانسون ومايه عن علاقة التأثيرية بالنقد: «وما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه بذلك صراحةً، ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجع ونحده، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة»^(٢).

(١) الأمدي: الموارسة، ج ١، ص ٤٥٥.

(٢) لانسون ومايه: منهج البحث في الأدب واللغة، ص ١٩، تعريب الدكتور محمد مندور، ط. دار العلم للملايين بيروت سنة ١٩٤٦

٣- الأخذ بواحدة من أهم أدوات النقد التحليلي وهي الموازنة إدراكاً لأهميتها في إيضاح المعاني وإبراز الفروق بين التعابير والصور، وطرق الأداء والمعاني المختلفة وسائر مكونات العمل الفني، ومن ثم يتسم النقد بالإبداع والموضوعية في آن معاً.

ويدهي أن مدى نجاحه في استيفاء تلك الشروط يظهر بالنظر في أبواب الكتاب ومشكلاته النقدية المختلفة

السرققات الشعرية:

بعد أن انتهى الأمدي من عرض الأحكام الصادرة بشأن شعر الطائيين، وحجج الفريقين المختلفين، ينتقل لدراسة سرققات أبي تمام وأخطائه في الألفاظ والمعاني والصور البيانية، ثم يصنع نفس الصنيع بالنسبة للبحراني^(١).

وقبل أن يورد الأمدي ما أخذه أبو تمام من غيره، أشار إلى ما عرف عنه من غزارة الثقافة الشعرية وعمقها. وتعدّد اختياراته من الشعر العربي منذ عصوره السابقة وحتى أيامه، ثم يربط ذلك بتسرب المعاني والصور إلى شعر أبي تمام، ويرى أن الذي خفي من سرققاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها^(٢).

ويورد الأمدي الشعر القديم أو المحدث الذي اتهم أبو تمام بالأخذ منه، ثم يعقبه بشعره فنراه يقول في مثاله الثاني: «وقال النابغة يصف يوم الحرب:

تبدو كواكبه والشمس طالعة لا النور نور ولا الإظلام إظلام
أخذه الطائي، فقال وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وضعه:

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا، وقد أفلت والشمس واجبة من ذا، ولم تجب^(٣).

ويرى الدكتور العشماوي إن كان على الأمدي أن يصدر كلامه في السرققات

(١) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٥٤.

(٢) الأمدي: الموازنة، ص ٥٥، ٥٦.

(٣) نفسه، ص ٥٧. وديوان النابغة: ص ٩٨. وديوان أبي تمام: ج ١، ص ٥٤.

بمفهومها لديه ولدى معاصريه نظراً للتزبد في الرمي بها^(١)، غير أنه يلتبس له مندوحة فيها ألف عن المشكلة من كتب كثيرة له ولغيره^(٢).

والحق أن الأمدي حدّد مفهومه للسرقة واضحاً في مناقشاته لسرقات البحري من أبي تمام وأشار إلى التكثر والتناقض اللذين وقع فيها أبو الضياء بشر بن تميم في هذا المجال، لأنه - كما يقول الأمدي: «لم يستعمل مما وصي به من التأمل وإعمال الفكر شيئاً، ولو فعل ذلك لرجوت أن يوفق إلى طريق الصواب فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس»^(٣) -.

ويجدر القول إن الأمدي من خلال مناقشاته قد حدّد وبلور مشكلة السرقات بآرائه الواعية بحقيقة الخلق الفني، وبروح التسامح والرغبة في التهذئة من عنف المشكلة.

ويمكننا أن نحدّد نظريته في قضية السرقات على النحو التالي:

أ - السرقة لا تكون إلا في المعنى البديع المخترع الذي لا يشارك أحد فيه الشاعر^(٤).

ب - للبيئة أثر لا ينكر في إمداد الشعراء بالأفكار والمعاني المشابهة^(٥).

ج - كثير من السرقات يعزى إلى ما يصل إلى ذهن الشاعر من الشعر: «فيعلق شيئاً من معانيه معتمداً للأخذ وغير معتمد»^(٦).

د - تنتفي السرقة إذا اختلف الغرضان لدى كلا الشاعرين، ومن ذلك قول أبي تمام:

(١) العشماوي: قضايا النقد، ص ٣٨٤.

(٢) نفسه، ص ٣٨٥، وراجع تفصيل تلك الكتب لدى: ابن النديم: الفهرست، ص ٢١٥، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٧. وياقوت: معجم الأدباء، ج ٣، ص ٨٧، ج ٧، ص ٨٥. والأمدي: الموازنة، ج ١ ص ٧٤، ٢٥٧، ٢٦٤، ٢٨٦. والعشماوي: قضايا النقد ص ٣٨٥، ٣٨٤.

(٣) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٣٢٦.

(٤) نفسه

(٥) نفسه ص ٥٣.

(٦) الأمدي: الموازنة ج ١، ص ١٠.

ولست فرحة الأوباء إلا لموقوف على ترح الوداع^(١)

وقول البحري:

ما شيء بشاشة بعد شيء كسلاقي مؤاشك بعد بين^(٢)

يقول الأملدي: «وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاء وحزنه التوديع، وأراد البحري أنه ليس شيء من الفرح والجلد إذا جاء في إثر شيء ما كالسلاقي بعد التفرق»^(٣).

هذا وقد فرّق الأملدي بين الأنواع مختلفة من السرقات:

١ - تجريد المعنى وتحسينه يجعل للمتأخر الحق في المعنى، فقد قال دعل بن علي:

وإن امرأ أسدى إليّ بشافع
شفيعلك فاشكر في الحوائج إنه
يرجي لدي الشكر مني لاحق
يصونك عن مكروها وهو يخلق^(٤)

فأخذه أبو تمام والطف المعنى وأحسن اللفظ:

فلقيت بين يديك حلوعطائه
وإذا مرؤ أسدى إليك صنيعه
ولقيت بين يدي مر سؤاله
من جاهه فكأنها من ماله^(٥)

٢ - الأخذ مع تقصير الأخذ. فقد قال أبو تمام:

والشيب إن طرد الشباب بياضه
كالصبح أحدث للظلام أفولا

وقد قصر عن بيت الفرزدق الذي أراده:

والشيب ينهض في الشباب كأنه
ليل يصيح بجانيه نهار^(٦)

(١) ديوان أبي تمام: ج ٢، ص ٣٣٦.

(٢) ديوان البحري: ج ٤، ص ٢٢٦.

(٣) الأملدي: الموازنة، ج ١، ص ٣٣١.

(٤) ديوان دعل بن علي الخزاعي: ص ٢٤١، تحقيق عبد الصاحب عمران، دار الكتاب اللبناني، ط ٢. بيروت سنة ١٩٧٢.

(٥) الأملدي: الموازنة، ج ١، ص ٦٧. وديوان أبي تمام: ج ٣، ص ٦٠.

(٦) لم يرد البيت بالديوان.

(٧) الأملدي: الموازنة، ج ١، ص ٦١. وديوان الفرزدق: ج ٢، ص ٤٦٧.

٣ - المعنى إلى عكس. فقد قال امرؤ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها
أخذ أبو تمام وعدل به إلى المديح :

سما للعل من جانبيها كليها
٤ - عكس المعنى : قال أبو العتاهية :

كم نعمة لا تستقل بشكرها
أخذ الطائي فقال وأحسن لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول :

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت
٥ - السرقة الكاملة في اللفظ والمعنى ، ولا شك أنها أوضح أنواع السرقة ، فقد قال
الفرزدق هاجياً جريراً :

أنتم قرارة كل مدفع سوء
أخذ أبو تمام لفظاً ومعنى فقال :
وكانت لسوء ثم اطمأنت
كذلك لكل سائلة قرار^(١)

وعن معالجة الأمدي للسرقات يقول الدكتور هذارة عن حق : «وهذه النظرة
إلى السرقات جديدة مشبعة بروح التسامح الذي قد ينبىء عن فهم لحقيقة
السرقات»^(٢).

ويقول الدكتور العشماوي : «إذن فقد استطاع الأمدي من خلال كتابه أن
يفصل في موضوع السرقة الشعرية وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حداً

(١) ديوان امرؤ القيس : ص ٣١.

(٢) الأمدي : الموازنة ، ج ١ ، ص ٧٩. وديوان أبي تمام : ج ١ ، ص ٢٢٧.

(٣) ديوان أبي العتاهية : لم يرد البيت بالديوان.

(٤) الأمدي : الموازنة ، ج ١ ، ص ٨٩. وديوان أبي تمام : ج ٣ ، ص ٢٨٠.

(٥) ديوان الفرزدق : ج ٢ ، ص ٤٦٨ ، طبعة الصاوي سنة ١٩٣٦.

(٦) الأمدي : الموازنة ، ج ١ ، ص ٧٩. وديوان أبي تمام : ج ٣ ، ص ١٥٣.

(٧) هذارة : مشكلة السرقات ، ص ١٣٢.

لهذا الخلط الكبير الذي لزم موضوع السرقات»^(١).

ويجدر الإشارة إلى أن النقد الحديث يقلل من شأن الأخذ في مجال الشعر، ويرى ت. س. إليوت، ما تنبه إليه الأمدي من أنه للشاعر أن يستعير أفكاراً بسيطة لغيره ويصبح ذلك مشروعاً متى أعطى تلك الأفكار من ذاته وملامح عبقرية ما يجعلها خاصة به، ويشير إلى أن شيلي فعل مثل ذلك^(٢).

دراسة الأمدي للأخطاء في الألفاظ والمعاني:

تعتبر معالجة الأمدي لهذا الجزء من الموازنة - وخاصةً دراسته للبديع في شعر أبي تمام - تعتبر إضافة حقيقية فريدة في تاريخ النقد العربي، فقد اعتمد الرجل على التطبيق وتحليل النصوص بما يظهر معرفة شاملة وعميقة بالشعر السابق والمعاصر له وبكل خصائص الإبداع لدى مبدعيه، ويتطور التعبير عن المعنى الواحد عبر مختلف العصور والشعراء، وكان في صنيعة هذا يعول على الشرح والتفسير وتمييز الجيد من الرديء وتدعيم أحكامه بالنصوص وبالأدلة النقدية، وبالتدرج من المقدمات إلى النتائج. فها هو - على سبيل المثال - ينعي على أبي العباس أحمد القطربلي إسقاطه لكثير من جيد أبي تمام ويردّه عليه، إلا أنه يقرّه في بعض ما أنكر، وإن كان لم يقم الحجة على تبين عيبها وإيضاح الخطأ فيها^(٣).

والقطربلي لم يفسر حكمه إما لتعصبه وإما لأنه إخباري على شاكلة الصولي يفتقر إلى التدقيق وسائر مصادر الشرعية لأحكام الناقد، تلك التي قام الأمدي بحققها حق قيام... يقول الأمدي: «وأنكر أبو العباس قول أبي تمام:

رفيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد»^(٤)

وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل

(١) العشماوي: قضايا النقد، ص ٣٨٧.

(٢) Elliot. T.S.: The use of poetry and the use of criticism, P. 99, Eaber Editions, London 1964.

(٣) الأمدي: الموازنة ص ١٣٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ج ٢، ص ٨٨.

والرزانة... كما قال النابغة.

وأعظم أحلاماً وأكثر سيّداً
وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً
وكما قال الأخطل:

شمس العداوة حتى يستفاد لهم
وأعظم الناس أحلاماً إذا قدروا^(١)
وكما قال أبو ذؤيب:

وصبر على حدث النائبات وحلم رزين وقلب ذكي^(٢)

ويستمر الأمدي في الانتكاء على الرواية والموازنة للقيام بما عجز عنه القطريلي، وليوضح أن الذوق العربي قد مدح الحلم بالثقل والرزانة وذمه بالركة والخفة... يقول الأمدي: «ألا تراهم إذا ذموا الحلم يصفونه بالخفة فيقولون: خفيف الحلم، وقد خف حلمه وطاش حلمه، وقال عياض بن كثير الضبي: تنابلة سود خفاف حلومهم ذوي سرب في الحمي يغدو ويطلق»^(٣)

والفساد ليس في مجرد تشبيه الحلم بالبرد، فقد يسبق إلى الذهن احتمال كون البرد قوياً متيناً، إلا أن أبا تمام يأبى إلا أن ينتقل من البديع إلى المحال فلا يرى وجه الشبه بين الحلم والثوب إلا في الرقة، ثم يقول الأمدي: «ثم قوله: لو أن حلمه بكفيك... كلام في غاية القبح والسخافة»^(٤). ولكنه لا يعلل لنا استسخافنا لتصوّر كون الحلم بالكفين، والتعليل عندي أن الأذواق الصحيحة تنفر من النزول بالقيمة المعنوية للاعتماد على الحلم، إلى حدود الهجوم والماديات بتصوّر وضعه في الكفين. ونحن لا يمكن أن نعلل صنيع أبي تمام بمقتضيات الحضارة والتأنيق، إذ ليس مما يرفع شأن البرد حتى وإن كان من حرير أن يكون رقيقاً سريع التمزق والاهتراء.

(١) ديوان النابغة: ص ٧٤.

(٢) شرح ديوان الأخطل التلغلي: ص ١٧١. نشرة إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٨.

(٣) ديوان الهذليين: ج ١، ص ٦٨، ط دار الكتب سنة ١٩٤٥.

(٤) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ١٤٠.

(٥) نفسه ص ١٤٢.

والأمدي في موضوعه لا يعمي المحترى من الشريب حين تورط في مثل ما
تورط فيه أبو تمام ومن ثم يقول «وإني لأعجب من اتباع البحري إياه في
البرد - مع شدة تحنيه الأشياء المنكرة عليه - حيث يقول:

وليل كسين من رقة الصَّيف ف فخيّلن أنهن برود

وكيف لم يجد شيئاً يجعله مثلاً في الرقة غير البرد؟ ولكن الجيد في وصف
الحلم قوله متبعاً للمذهب الصحيح:

خفت إلى السؤدد المجفو نهضته ولو يوازن رضوى حلمه رجحا

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه
يقصدون.. ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يتدع فيقع في الخطأ^(١).

والأمدي إلى ذلك كثيراً ما يضيف استفتاء القلب - أو ما يسميه الدكتور
مندور فطنة النفس - إلى أدوات نقده، ومن ثم يستشعر الدقيق من المعاني
والمشاعر، ويبدو هذا جلياً في مناقشته لما أوردته للطائيين من بكاء على الظاعين،
يقول الأمدي: «وقال أبو تمام:

لما استحرّ الوداع المحض وانصرمت
رأيت أحسن مرثي وأقبحه مستجمعين لي: التوديع والعنا

كأنه استحسّن أصابعها واستقيح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى،
أتراه ما سمع قول جرير:

أتنسى إذ تودّعنا سليمى بفروع بشامة؟ سقي البشام

فدعا للبشام بالسقيا، لأنها ودعته به... وأبو تمام استحسّن أصابعها واستقيح
إشارتها. ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا
يستقيحها إلا أجهل الناس بالحُب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً وأبعدهم
فهما^(٢).

(١) الأمدي. الموازنة، جـ ١، ص ١٤٢. وبيتا البحري بالديوان: برود: جـ ٢، ص ٧٢٣،
رجحا جـ ١، ص ٤٤١.

(٢) الأمدي. الموازنة، جـ ١، ص ٢١٩. وديوان أبي تمام: جـ ٣، ص ١٦٧. وشرح ديوان
جرير ص ٥١٢

وافاة أبي تمام عندي ليست غلظ الطبع، وهو حينما استسلم لطبعه اختار في الحماسة نماذج من أرق الشعر العربي وأعذبها كما أشرنا سلفاً، وإنما الآفة أنه في صناعته لشعره يقع تحت وطأة كلف عقلي عنيف بالصنعة اليدوية الشكلية مما يورد كثيراً من شعره موارد الفساد والخطأ، فالذي صرفه عن الإحساس بروعة لفظات الوداع وجعله يرى في إشارة الحية حساً وقبحاً في آن معاً، هو كلفه بتكرير الطباق في قوله «أحسن مرثي وأقبجه» على حين قد دخل البشام التلويح الذي جرير «منذ أن أمسكت به بحبوته ولوّحت إليه به قبل وداعها»^(١).

ويعتمد الأمدي على المنطق في الإقناع بوجهة نظره قيل أن يدعمها بالنصوص الشعرية، فتراه يقول في بيت أبي تمام:

فلويت بالموعود أعتاق الوري وحطمت بالإنجاز ظهر الموعود

«حطم ظهر الموعود بالإنجاز» استعارة فيبحة جداً، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة، لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: «قد صبح وعد فلان، وتحقق ما قال وذلك إذا أنجزه، فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره. وهذا إما يكون إذا أخلف الوعد وكذب... والإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعود لا الإنجاز، ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه»^(٢).

ثم نرى الأمدي بعد هذا التسلسل المنطقي في المحاجة، يدعم وجهة نظره بالاستشهاد بقول ابن هرمة:

يسبق بالفعل ظن سائله ويقتل الريث عرفه العجل

ثم يقول: «فهذه الاستعارة الصحيحة أن يقتل العجل الإبطاء، لا أن يقتل الإنجاز الوعد»^(٣).

فالأمدي يرتكن إلى العقل والعرف ليشبث أن الذي يبيت الوعد إخلافه، لا إنجازاً كما يزعم أبو تمام.

١- «الأمدي» قضايا النقد، ص ١٣

٢- «الأمدي» الموازنة، ج ١، ص ٢١٩

٣- «الأمدي» الموازنة، ج ١، ص ٢٢١ وديوان إبراهيم بن هرمة ص ١٧٢. تحقيق محمد

جبار المعيد، مكتبة الأندلس، مدريد ١٩٦٩

مناقشة الأخطاء في اللغة والصورة :

أثبت الأمدي في مناقشاته لتلك الأخطاء مقدرة فذة في اللغة والنحو، وفرّق بحسب بين الشعر وغيره من العلوم والفنون. ومن نماذج الحاجة اللغوية النحوية مناقشاته لاستخدامات «هل» بعد أن غطّا أبا تمام في قوله :

رضيت، وهل أرضى إذا كان مسخطي من الأمر ما فيه رضى من له الأمر؟

يقول الأمدي: «فمعنى هل في هذا البيت التقرير، والتقرير على ضربين: تقرير للمخاطب على فعل قد مضى ووقع، أو على فعل هو في الحال ليجب المقرر بذلك وبحقّه، ويقتضي من المخاطب في الجواب الاعتراف به، نحو قوله: هل أكرمك؟ هل أحسنت إليك؟... وهل أقضي حاجتك؟ وتقرير على فعل يدفعه المقرر وينفي أن يكون قد وقع نحو قوله: هل كان مني إليك قط شيء كرهته...؟» فقوله في البيت: «وهل أرضى» تقرير لفعل ينفيه عن نفسه، وهو الرضا، كما يقول القائل: وهل يمكنني المقام على هذه الحال؟ أي لا يمكنني... فقوله: «وهل أرضى» إنما هو نفي للرضا فصار المعنى ولست أرضى، إذ كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش»^(١).

ويستمر الأمدي في مناقشة كافة وجوه استخدام هل ليبرهن على الخطأ في بيت أبي تمام، ويعلق الدكتور مندور على مثل تلك الحاجة قائلاً: «وهذا مثل يدل على فهم عميق لوسائل الأداء في اللغة بل وأوجه المعاني المختلفة، وأمر الاستفهام وخروجه إلى غير مقصوده من أرفع المشاكل في كل اللغات»^(٢).

فإذا ما نظرنا في نقد الأمدي للبديع - خاصة عند أبي تمام - رأينا على معرفة تامة بالنقد العلمي الذي أراد له أمثال قدامة بن جعفر أن يقوم على فلسفة أرسطو، ثم يتم نقد الشعر من خلاله.

ففي الباب الذي عقده لبيان فضل البحري، وبعد أن بين مفهوم الشعر لدى أهل العلم به، وأن طريقة البحري تحقق ذلك المفهوم وتلتزم به يقول: «قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشعر أجوده أبلفه، والبلاغة إنما هي إصابة وإدراك الغرض بالفاظ سهلة عذبة مستحيلة سليمة

(١) نفسه ص ٢٠٢. ودويان أبي تمام: ج ٤، ص ٥٧١.

(٢) مندور: النقد المبهجي، ص ١٢٢.

من التكلف، كافيه لا تبلغ الهدى الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصاً يقف دون الغاية، وذلك كما قال البحرى

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه^(١)
وكما قال أيضاً:

ومعاني لو فصلتها القوافى هجنت شعر جرول وليد
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدركن به غاية المراد البعيد

فإن اتفق - مع هذا - معنى لطيف أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه.

قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصورة عنها ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس. ويكون أكثر ما يورد منها بالفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر - قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعاني لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيمًا، أو سمينًا فيلسوفًا ولكن لا نسميك شاعرًا، ولا ندعوك بليغًا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم^(٢).

فالأمدي قد رأى عن حق أن الشعر غير الحكمة والفلسفة، واهتدى بهذه الرؤية الصائبة في نقده الذوقي المنهجي للشعر على الرغم من وقوفه على النقد النابع من فلسفة أرسطو وإدراكه لحكمة الفرس وفصائل كلامهم كما حددها بزرجهر^(٣)، بل إنه يرد على قدامة بن جعفر الذي تبى هذا الاتجاه الشكلي في كتابه نقد الشعر^(٤). ويقول الدكتور مندور: «وقد كان هذا من حسن حظ الأدب العربي إذ لو أنه صدر عن هذه التقاسيم الشكلية لذهبت قيمة كتابه كما ذهبت قيمة كتاب قدامة»^(٥).

(١) ديوان البحرى: ج ١، ص ٢٠٩

(٢) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٤٠١ وديوان البحرى ج ١، ص ٦٣٨

(٣) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٤٠٢ - ٤٠٤

(٤) نفسه ص ٢٧٤ (٥) مندور النقد المنهجي، ص ١٢٧

وفي مناقشة الأمدي لاستعارات أبي تمام، ومنها استعارة الأخادع للدهر، نراه يعرض ما تكون عليه الاستعارة في كلام العرب وأنها تحسن كلما تحققت الصلة بين المستعار والمستعار له، وتعتمد بالإعراب وغموض الصلة، ويثقل للاستعارة الحسنه بيت أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل غنيمة لا تنفع^(١)

وبالآية الكريمة: ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾.

ويقول عن أبي تمام: «ومن القبيح في هذا قوله:

يا دهر قوم أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

أي ضرورة دعوته إلى الأخدعين؟ وقد كان يمكنه أن يقول: «من اعوجاجك، أو «قوم معوج صنعك»^(٢)، ويستشهد على حسن استخدام الأخادع بيت الفرزدق:

وكنا إذا الجبار صغر خذه ضربناه حتى تستقيم الأخادع^(٣)

وبيت البحتري:

واني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من ذل المطامع أخدعي^(٤)

والأخدع في بيتي الفرزدق والبحتري دال على الكبرياء وهذا هو الوجه الصحيح في استخدامهم. ولكن الأخدعين في بيت أبي تمام رمز لسوء التصرف وتعوّج الصنيع والخرق وهذه إحالة وخروج بالالفاظ عمّا توحي به من معنى تخصصت به. هذا تكلف من أبي تمام وصنعة فاسدة^(٥).

ولكن... ترى هل يرى منهج الأمدي في النقد التحليلي من العيوب؟

يتفق الدكتوران مندور والعشماوي على أن ما ذهب إليه الأمدي من أن

(١) ديوان الهذليين. ج ١، ص ٣.

(٢) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٢٥٤، ٢٥٥. بيت أبي تمام بالديوان ج ٢، ص ٤١٥.

(٣) ديوان الفرزدق: ج ٢، ص ٥١٩.

(٤) ديوان البحتري: ج ٢، ص ١٢٤١.

(٥) مندور. النقد المنهجي، ص ١٣٦.

اللغة لا يقاس عليها ، هو مبدأ يحجب كثيراً من تيار طور عن طرق الأداء في اللغة^(١)، ويرى الدكتور العشماوي أيضاً «أنه جعل سهّل التحلل منها، وجعل لعمود الشعر أهمية باللغة»^(٢)

وعلى الرغم من أن قضية التجديد في اللغة لما تر موضع نظر لدى بعض الباحثين بعد عشرة قرون من عصر الأمدي، فنحن لا نبيح للشاعر المتمكن أن يقيس على اللغة فحسب، بل نرى أنه يتعين عليه أن يكتشف لغته بنفسه، هذا وقد ربط الدكتور أحمد أمين بين القول بالقياس وبين النزوع إلى العقلانية والتجديد عند المعتزلة، كما ربط بين الاتجاهات المحافظة وبين المحدثين. ويرى أن نكبة المعتزلة على أيدي المتوكل سببت غلبة الاتجاهات المحافظة على شق مناحي الحياة العلمية والثقافية - ومنها اللغة - في فترات تالية لذلك^(٣).

وإذا كان النحاة واللغويون من أمثال أبي على الفارسي وابن جني والزمخشري قد أباحوا القياس في اللغة والنحو حتى يقول ابن جني: «ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»^(٤). فإن موقف الأمدي من تلك القضية يبدو على قدر كبير من المحافظة. بل إنه يتعارض أصلاً مع النشأة الاصطلاحية للغة، ومع كون المجاز - خاصة الاستعارة - عماد التعبير الشعري ومجال التميز بين الشعراء.

أما عن سيطرة النزعة الكلاسيكية على الأمدي، فبالإضافة إلى أن للرجل مندوحة في طبيعة الخصومة ذاتها، نجد أن كثيراً مما عابه الأمدي لا يسقط بعد عمود الشعر فحسب، بل يسقط أيضاً بمعيار الذوق المتمرس والنظرة الإنسانية الشاففة والحبيبة.

ذوق الأمدي ومقاييسه النقدية:

تكشف لنا فيما سبق تطبيق عملي للذوق الأمدي ووسائله النقدية، ولقد كان الدكتور زكي مبارك من أوائل من تنبهوا إلى تفوق الأمدي والموازنة لغةً ومنهجاً،

(١) نفسه، ص ١٢٣، ١٢٤. والعشماوي: قضايا النقد، ص ٤١٧.

(٢) العشماوي: قضايا النقد، ص ٤١٨.

(٣) أحمد أمين بحث بمجلة مجمع اللغة العربية، ط وزارة المعارف سنة ١٩٥٣، ج ٧، ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(٤) أبو الفتح عثمان بن جني. الخصائص، ج ١، ص ٣٥٧، تحقيق محمد علي النجار، ط دار الكتب سنة ١٩٥٢

وخاصة إدراكه لأهمية الذوق في النقد الأدبي، وكشفه لأدعياء الأدب والفن^(١).

ويرى الأمدي أن الذوق يرهف ويصقل بتعامله مع النصوص ولا يبغي عن ذلك إلام نظري بالشعر إذ «ليس الخبر كالمعاينة»^(٢)، كما أنه لا سبيل إلى امتلاك الذوق لمن حرم منه أصلاً، ومن ثم يجب ألا يقوم بالنقد إلا من امتلك الموهبة والثقافة كليهما، وملاك أمرهما في الشعر والنقد يختلف عن سائر العلوم والمعارف: «لأن العلم من أي نوع كان لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه والجد فيه... ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر، ويتعذر، لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما في طبعه قبوله، وما في طاقته تعلمه، فنبغي - أصلحك الله - أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك»^(٣).

والأمدي إلى ذلك يُعلي من شأن الصياغة الشعرية فيقول: «وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمي... وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا في شعر أبي تمام، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية قبيحة الوجه»^(٤).

ونحن كلما أمعنا النظر في النقد التحليلي بالموازنة، استطعنا أن نكشف عن مقاييس نقدية أخرى للأمدي، ويحمل لنا الدكتور مندور بعضها كالآتي:

أ - مقاييس شعرية تقليدية: ينتقد الأمدي، بموجبها أبا تمام لأنه لم يصف المرأة بما درج عليه من صفات الحسن.

ب - مقاييس لغوية: وهي غير قواعد النحو، وذلك نحو قوله: بأن اللغة لا يقاس عليها.

(١) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، جـ ٢، ص ٨٤. والموازنة جـ ١، ص ٣٨٩ - ٣٩١.

(٢) الأمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٣٩١.

(٣) نفسه ص ٣٩٦.

(٤) نفسه ص ٤٠٢.

جـ - مقاييس بيانية وتتناول الاستعارات والتشبهات التي هي جوهر صياغة الشعر، والأمدي معجب بالشعر المطبوع ومن ثم فهو يرى أن مقياس جودة الاستعارة هو القرب وعدم الإغراب.

د - مقاييس إنسانية: وهي تلك المستشفة من حقائق النفس الإنسانية، ومن منطلقها رفض الأمدي قول أبي تمام.

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه ظل الدمع يجري ووابله^(١)

وقول البحتري.

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

نلاحقن في أعقاب وصل نصرماً^(٢)

لأن الدمع لا ينصر الشوق ويقويه، وإنما يضعفه ويخفف من حدته.

ومعروف أنه في النقد التحليلي، تتحدد المقاييس وفقاً لطبيعة النصّوص، ويتضح ذلك جلياً لدى علمي ذلك النقد: الأمدي والجرجاني.

هل تعصب الأمدي للبحتري؟

مارس الأمدي نقده التطبيقي من خلال منهج فصلناه، واعتمد ضمن أدواته على الذوق المصفول المثقف، ويبدو أن ذوقية الأمدي - تلك التي رأى فيها نقادنا المحدثون مجداً من أمجاده - كانت علة في اتهام الرجل بالتعصب للبحتري ضد أبي تمام، وليس المقصود بحيدة الناقد أن يتجرد من الذوق والإحساس الإنسانيين لاستحالة ذلك، وإنما المقصود أن يطبق المعايير النقدية دون تحيّف، وأن يبرر - قدر الإمكان - ذوقه متى اعتمد عليه. ونحسب أن الأمدي قد التزم في كتابه بتلك المعايير التزاماً يدعو إلى الإعجاب.

وربما اتهم الرجل بالتعصب ليله المعلّل والمفسّر، إلى شعر الطبع المعبر في صدق ودون تكلف في الصياغة أو اجتلاب لمعاني الفلسفة وأساليب المنطق، وليس ذلك من التعصب في شيء

(١) الأمدي الموارنة، جـ ٢، ص ٢٣ وديوان أبي تمام جـ ٣، ص ٢٢

(٢) ديوان البحتري جـ ٣، ص ٢٠٤٢. ومذودور النقد المنهجي، ص ٣٨٠ - ٣٨٣

ويرى محمد عنده عزام أنه متعصب ، ويستشهد بما رَدَّه ياقوت وأبو الفرج^(١)، ولو أنه رجع إلى الموازنة مستقصياً ولم يكتف بالنسب على الأحكام السابقة، لتأكد من بطلان هذه التهمة، إذ إن الذين درسوا الموازنة بتأنٍ وتعمق من نقادنا المعاصرين قد برأوا الأُمدي منها. يقول طه إبراهيم عن الأُمدي والقاضي الجرجاني: «وكلاهما يصورُ تصويراً حسناً آراء خصوم صاحبه... وآراء أنصاره ويقف بينهما موقفاً عدلاً. وكلاهما ينزع إلى الاعتذار عن المحدثين فيما سقطوا فيه»^(٢).

وينفي الدكتور مندور روح التعصب عن الموازنة تصريحاً أو تلميحاً، فالأُمدي عنده: «رجل يتبع في النقد منهجاً محكماً فيدرس ما أمامه مورداً حججه، معللاً أحكامه، قاصراً لها على التفاصيل التي ينظر فيها، رافضاً إطلاق التفضيل، وكل هذا ضد التعصب»^(٣).

ودون التقليل من شأن ياقوت وأبي الفرج، نقول إنها ليسا ناقدتين يعول على أحكامهما، ولو اعتمدنا الأحكام دون نظر، لقلنا: إن الأُمدي قد اتهم أيضاً بالتعصب ضد البحري، فها هو الشريف المرتضى يقول: «وجدت الأُمدي قد ظلم البحري في تفسير بيت له، في أشياء كثيرة تأولها على خلاف مراد البحري»^(٤).

وبدهي أن تقييم الأُمدي بما نرضاه لا بد أن يكون من لدن نقاد متخصصين درسوا إنجازاه بشمول منعم ولم يكتفوا بنظرات جزئية عاجلة، ونحن إلى ذلك لا ننفي احتمال وقوع الرجل في الخطأ عن غير قصد وليس لأحد أن يسمي ذلك تعصباً، وما يرفع من شأن الشاعر البحري أن يحظى عطاؤه الفني بتقدير الأُمدي تقديراً موضوعياً وهو الناقد المثقف ذو البصر والبصيرة بالشعر، وكأني به قد نهج السبيل أمام صاحبي الوساطة والدلائل فكشفا الكثير من طرق الأداء المتفوق لدى أبي عباد، خاصة حينما اتكأ عبد القاهر على جانب غير قليل من شعره للتطبيق على أوجه نظريته في النظم.

(١) ديوان أبي تمام: المقدمة، ص ٢١، ٢٢.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد، ص ١٥٩.

(٣) محمد مندور: النقد المتجهي، ص ٩٦.

(٤) الشريف المرتضى علي بن الحسين العلوي: أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر الفوائد، ج ٢، ص ٩١-٩٣، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة عيسى الحلبي سنة ١٩٥٤.

الباب الثالث

شعر البحري

تمهيد:

البحري*، الوليد بن عبيد، شاعر ذو إيقاع فريد، تدفقت عبقرته المعطاء بفيض شعري شامخ هو في حقيقته تجسيد متوهج لقيمة الكلمة، وشموخ الموسيقى، وعظمة التصوير، وانصهارها جميعاً في بوتقة خضراء واحدة هي شعر البحري.

* لأبي عادة البحري ترجمة في المصادر التالية:

- ١- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ج ٢١، من ص ٣٧-٥٢، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومحمود محمد غنيم - طاعة الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٧٣
- ٢- النبرواني: الموشح من ص ٥٠٥-٥٢٥.
- ٣- الخطيب البغدادي: سريخ بغداد، ج ١٣، من ص ٤٤٦-٤٥٠.
- ٤- أبو المرحوم الر - بن علي بن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم ج ٦، من ص ١١-١٤، طبعة دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى، حيدرآباد سنة ١٣٥٧هـ.
- ٥- ياقوت الحموي: معجم الأدباء: ج ١٩، من ص ٢٤٨-٢٥٨.
- ٦- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيس الشربشي: شرح المقامات الحريية، ج ١، من ص ٣٦-٣٩، طبعة المطبعة الأميرية الطبعة الثانية سنة ١٣٠٠هـ.
- ٧- ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج ٥، من ص ٧٤-٨٤.
- ٨- أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج ٢، من ص ١٨٦-١٨٨، نشرة مكتبة القدس، القاهرة، ١٣٥٠ هـ.
- ٩- عبد الرحيم بن أحمد العباسي: معاهد التصيص، ج ١، من ص ٢٣٤-٢٤٦.
- ١٠- أبو محمد عبد الله بن أسعد اليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان، ج ٢، من ص ٢٠٢-٢٠٩، طبعة حيدرآباد الدكن، الطبعة الأولى، سنة ١٣٣٨هـ.

ونش كان للأفام في كثير من الأحيان دلالة لا بد فلعلم كان 'السحري في حقيقة .سعر الأرقام الكبيره والجهيره. كان كذلك حياته عمر بمانين سنة. تألق في سعة من عقودها شاعراً صذاً بكاءً بكل ما يشف عن جوهر الحياة والإنسان، واستطاع روحه المخلوق في الأفاق، أن يثري الفن بما يقرب من ستة عشر ألفاً من أبيات الشعر، يسبح عبر موجاتها سبعة من الخلفاء ومئات من الورياء والكتاب والفنانين والقواد والمدد وواقعات التاريخ

عصر بأكمله، وحياة بأسرها تموج في شعر البحري، وقد استطاع الفنان في الرجل أن يتجاوز بها - في الكثير من شعره - واقع التاريخ إلى رحابة الفن وحلوده ولأنه كان فناناً موهوباً، مرهف الشعور، متمرساً بأدوات فنه، مكتشفاً اماده، فقد استطاع أن يتلبث بالزمن ذاته، ليجسد منه الخفقات والتجاعيد، متمثلةً في المعارك والقصور، والطبيعة والفصول وشموخ مشاعر البشر وحضيض أهوائهم، دون أن تخفت منه قيثارة الفن أو سطفيء شعلته

وشاعرية البحري لم تكن في وقت ما عرصه للطعن أو النكران، ولكن بوسعي الزعم أنه لم يلق ما هو جدير به، من تقدير موضوعي، ويتضح ذلك جلياً إذا ما قارنا ما حظي به البحري بما حظي به ضريياه - وأعني أبا تمام وأبا الطيب - من دراسات وشروح في القديم والحديث

وعلى الرغم من ذلك، فإن شاعرية الوليد - كما أسلفت - داب مدافق خاص، وتألق مبهر، ولم يكن ذلك في رأيي، إلا لأن الرجل كان ذا موهبة شعرية خالصة وصافية، لم يكن متفلسفاً ولا متعلماً ولا بلاغياً، وإنما كان شاعراً فناناً، يتفنن بشعوره لا بعقله فحسب، أن الشعر غير الفلسفة وغير العلم واللاعة، وإن كان قد ارتشف من يتابعها ما لا يفسد عليه أمر شاعريته الصافية إلا أن الحقيقة الساطعة لدى السحري، هي أن الرجل، بالإضافة إلى موهبته الخصبة الثرة، قد اتقن اتقاناً، فامتلك امتلاكاً أتم وأوثق الأدوات والعاصر الفنية صلةً بمجال إبداعه وهي التصوير، والموسيقى، والمشكلة بين الألفاظ والمعاني ومن ثم كان عطاؤه الشعري أدخل في طبيعة الشعر من حيث هو

وإن اختلفت الآراء حول قيمه ما لكل من أبي تمام وأبي عباد وأبي الطيب في مضممار الحكمة والصباغة الديقية. فإنه لا يجوز أن تكون الشعابه المرهقه وتحققها

لدى البحري موضع خلاف. خاصةً بعد أن حسم القضية واحد من فرسان الحلبة الثلاثة، وأعني أبا الطيب المتنبي، بقولته المشهورة «أنا وأبو تمام حكيما، والشاعر البحري»^(١).

وإني لأدرك أن فن الشعر - شأنه في ذلك شأن كافة مجالات التعبير عن الإنسان - فن في غاية من الرهافة والتعقيد معاً. وأدرك أن القيمة النهائية للتعبير الشعري، إنما يبلورها المحتوى الشعوري والفكري محمولاً على أجنحة اللغة والموسيقى وآفاق الثقافة والذوق في الزمان والمكان والشعراء والمتلفين جميعاً.

إلا أنني أدرك أيضاً أن الشعر فن ذو طبيعة إنسانية خاصة - تميزه من غيره من أنماط التعبير الشري الأدبي البلاغي، والفلسفي المنطقي، وأدرك كذلك أن صلته أوثق بالروح الحائر، والخلجات الفائرة والمشاعر الحارة القلقة المتدفقة، منها بالفكر المركب وقضاياها المعقدة المجردة، وأدرك أيضاً أن القيمة العظمى في فن الشعر - بل في الفنون جميعاً - إنما تكمن في التفاصيل الدقيقة الدالة الموحية، وفي الصياغة الملائمة لطبيعة ذلك الفن، والمتكئة على الموسيقى والتصوير وطاقات الإيحاء في اللغة.

ويغلب علي الظن أن البحري قد أدرك بذوقه وفكره تلك الحقائق جميعاً، ومن ثم تحققت لديه العناصر المؤاتية لمجال فنه، وذاد عنه كل ما يتنافر معه ويشذ عنه، واستطاع من خلال طبع مصقول ومتمرس أن يطوِّع أدوات فنه تطويعاً قريها تماماً من دائرة الموهوب المطبوع لا المكتسب المصنوع، ومن ثم وصف عطاؤه الشعري - كما يورد ابن خلكان بأنه «سلاسل الذهب وفي الطبقة العليا»^(٢)، ووصف البحري بأنه أراد أن يشعر: فغنى^(٣)، وأنه يمتلك صنعة خطية سحرية^(٤).

ولقد تعددت الآراء في البحري قديماً وحديثاً، تعدداً قد لا يتناقض، وإن

(١) ابن الأثير المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦٩

(٢) ابن خلكان: وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٧٦ محمد صبري أبو عيادة البحري: درس وتحليل، ص ١٥٦، طعة دار الكتب سنة ١٩٤٦ حسن كامل الصيرفي: ديوان البحري، ص ١٢، مقدمة المحقق.

(٣) ابن الأثير المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦٩

(٤) توقي صيف الفس ومداهه في الشعر العربي، ص ٨٨

كان يصل بالتأكيد إلى حد التباين فهو في أغلب الآراء من العمالقة الثلاثة
لفن الشعر العباسي ولدى بعض آخر، هو أعظم شعراء العربية بعد امرئ
القيس^(١)، بل هو أعظم شعراء العربية على الإطلاق وفقاً لما ذهب إليه الدكتور
محمد صبري^(٢).

ويرى فريق آخر أن ديوانه يضم قصائد، هي عندهم أخلد وأجل قصائد
الشعر العربي، في كل العصور، وهي كفيلة - وإن لم يراع البحري غيرها - بأن
تبوئته قمة عظمى في دوحة الشعر العربي.

ويذهب الثعالبي إلى أن نثر الجاحظ وشعر البحري: معياران للسمو في هذين
الفنين^(٣). هذا وقد أورد ابن خلكان الرأي في الشعراء الثلاثة منسوباً إلى أبي
الغلام، فهو عنده القائل: «أبو تمام والمتنبي حكيما وإنما الشاعر البحري»^(٤)،
غير أن ابن الأثير - كما أوردنا سلفاً - قد أورد المتن منسوباً للمتني في المثل
السائر^(٥).

ونحن نميل إلى نسبة الحكم إلى المتنبي نظراً لما يورده ابن الأثير عن تعصب
المعري لأبي الطيب وتسميته بالشاعر وتسمية غيره من الشعراء باسمه^(٦).

وتذهب آراء أخرى إلى أن البحري تالٍ في سلم التقييم النقابي لأبي تمام
وأبي الطيب وذلك لافتقار شعره إلى ما امتازا به من بهر وجدة في الصياغة البديعة
والمعاني جميعاً، هذا بالإضافة إلى ما غلب على بعض شعره من إمعان في السهولة،
كما حكم عليه بعض النقاد بالعجز عن تصوير ما اتسمت به الحياة العباسية من
تفقد. بالغ ناشئ عن التيارات الحضارية والفلسفة المتشابهة والمتعددة في ذلك
العصر.

ونلك - على أية حال - آراء وأحكام قابلة للنقاش وللقبول والرفض، ونحن
لسنا في مرض التعصب للبحري أو التحامل عليه، وليس من وكنا إلا أن نتأمل
جلياً تلك الآراء في موضعها من البحث، وأن نعرضها على ما نرتضيه من أقرب
التعريفات إلى طبيعة فن الشعر، ومن ثم يتسنى لنا - وفقاً لمعايير نقدية محددة - أن

(١) محمد صبري. أبو عباد البحري، ص ١٢٧. (٤) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج ٥، ص ٧٦.

(٢) نفسه: التصدير. (٥) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٣٦٩.

(٣) الثعالبي. بتيمة الدهر، ج ٤، ص ٣. (٦) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٣٠٥.

نسهم بإبداء الرأي فيها .

ولقد كان للبحثري أوثق الصلة بكل ركائز النقد العربي القديم، وأعني بها قضايا الخلاف بين القديم والحديث وعمود الشعر والبديع، وما لكل من اللفظ والمعنى - وفقاً لتصور النقد آنئذٍ - من قيمة في العطاء الشعري، والطبيعة المثل للصياغة الشعرية وحدود استخدام المحسنات اللفظية والمعنوية في ذلك، وقضية السرقات ودوران المعاني بين الشعراء، إلى غير ذلك من مشاكل النقد العربي القديم.

ومعلوم أن علاقة البحثري بتلك القضايا النقدية لم تكن علاقة الناقد بمشاكل نقده وإنما كانت لأن شعره وشعر أبي تمام، ثم شعر أبي الطيب في مرحلة تالية، مثل المادة الحية التي نسئ للنقاد مناقشة تلك القضايا من خلالها، بل إن شعر البحثري، كان أقرب إلى أن يمثل - منفرداً - اتجاهياً بعينه من الاتجاهين اللذين دار حولهما الخلاف على حين يقترب شعر الطائي وأبي الطيب - على فروق بينهما - من تمثيل الاتجاه الآخر.

ومهما يكن من أمر، فقد كان البحثري موهبةً شعرية هائلة ومتميزة أثرت الحياة الإنسانية والتراث العربي بالثر والخالد من صور التعبير الفني المتميز، وكان طبعياً أن تختلف حول درجة نبوغه - لا حول مجرد نبوغه - الآراء والأحكام. وشأنه في ذلك شأن كبار الفنانين عبر التاريخ، وليس من شك في أن علة ذلك تكمن في طبيعة الفنون ذاتها، وهي طبيعة مغايرة تماماً لطبيعة العلوم وحقائقها المحددة القاطعة، وبرغم المحاولات الكثيرة لتحديد معالم كل فن، ووضع الأسس النقدية لتناوله وتقييمه، يبقى الذوق الإنساني - بما يتسم به غالباً من تأب على التقنين والتحديد - هو العنصر الفعال والخالق في كل نقد فني ذي قيمة، وعلى الرغم من أننا نتحدث عن الذوق المطبوع والمدرّب والمعلّل، فإن ذلك لا يبطّل حقيقة ناصعة مؤداها أن كل ما يتصل بأغوار النفس الإنسانية يستعصي بطبعه على محاولات التنسيط والتقييد، انطلاقاً من حقيقة أكثر نصوعاً هي أن كل إنسان فرد إن هو إلا عالم قائم بذاته، من المستحيل أن يتطابق مع غيره، وإن كان من الممكن أن يتشابه الناس في كثير من الميول والاتجاهات.

وهكذا نرى أن كل ما يتصل بالتقييم الفني جد عسير، ولذلك ينبغي ألا

تكون ثمة أحكام قاطعة ونهائية في مجال النقد والفن، ويبغي أن ننأى بأحكامنا عن التعهيم والشمول، وعلينا - فحسب - أن نعرض ونستشهد، ونعلل، ونرجح، فتلك هي العناصر والأدوات المتاحة لنا في ذلك الميدان العظيم والعسير معاً: مجال النقد الأدبي.

ونأخذ في استشرافنا الفن البحري، بأن نطل على مجالي الإبداع الفني عنده، متلمسين ذلك من خلال دراستنا لأغراضه وموضوعاته الشعرية، ثم دراستنا لصنعة الفنية ومقوماتها في الباب الرابع من البحث.

الفصل الأول

الوصف - الاعتذاريات - والعتاب

الغزل ووصف الطيف

والشيب وبكاء الشباب

يقول الفنان كلمته ويمضي عبر الزمن، يقولها بريشته، بأزميله، بفرشاته، ويمضي تاركاً للتاريخ والأجيال الحكم له: فيبقى من خلال فنه مرادفاً معنى الخلود، أو الحكم عليه، فيندثر فنه ربما قبل فناء جسده وانتهائه.

ولقد كانت كلمة البحري وشهادته في الحياة والفن أصيلة وجهيرة، ولأنه قالها من خلال الفن المسيق والأصيل، فقد حكم التاريخ له بمعانقة الخلود، ففني الجسد، وانحطمت القصور والأحجار، وجفت الينابيع والأنهار، وبقي للكلمة النابعة من الإنسان والمتشابكة مع أغواره قدرتها الفذة على الإنحاء والإشعاع والتأثير بعد أحد عشر قرناً من ميلادها، وستظل تتوهج بالعطاء ما بقيت الحياة والإنسان، ففي البدء كانت الكلمة وفي النهاية ستكون.

ومن الفنون التي لم يعرفها العرب، القصة أو الملحمة أو المسرحية الشعرية، وعلى ذلك لم يكن أمام شعرائهم من قوالب التعبير الشغري سوى القصيدة الغنائية، وفي هذا الإطار صاغ البحري فنه، وعلى أوتار بحور الخليل عزف، وفي نفس الأغراض الشعرية العربية المعروفة أبدع شعره، والقالب الغنائي، وبحور الشعر والموضوعات والأغراض الشعرية إن هي إلا آلات يشترك في امتلاكها العازفون، إلا أن قيمة العطاء الفني تتحدد وفقاً لنبوغ العازفين وعبقريتهم، ولقد

استطاع البحري بشاعريته الفذة أن يستخرج من تلك الآلات الرائع من عطائها الفني حين وصف ورثى ونغزل وعاتب ومدح وافتخر واستكنه الحياة، وحين نظم في السياسة والهجاء. وذلك على اختلاف درجة التآلق بين شعره في تلك الأغراض جميعاً، ومن الطبيعي أن يكون للشاعر الكبير خصائص فنية، وموضوعات تبلغ موهبته ذروة التوهج في رحابها، والرأي عندي أنه لخصائص كل شاعر وموضوعاته الأثرية دلالة ينبغي ألا تهمل في تقييم شاعريته وتحديد موقعه على سلم الخلود الفني.

وعلى الرغم من أن المدح يشغل حيزاً ضخماً من ديوان البحري - وذلك لأسباب اجتماعية ستوضحها في حينها - إلا أن الموضوعات التي بلغت شاعرية الشاعر ذروة النضج والتآلق فيها هي الوصف والعتاب والغزل وبكاء الشباب ووصف الطيف والشيب. وتلك الأغراض وثيقة الصلة بينوع رقة الوليد ورهافة مشاعره وانفساح خياله، وعلينا أن نشرع في اكتشاف ذلك.

· الوصف :

الوصف من الموضوعات الأصلية في الآداب العالمية شعراً ونثراً، وتستمد نماذجها الممتازة خلودها، حينما يمتزج الموصوف بخلجات الفنان وتشابك بأغوار نفسه، وكثيراً ما يغدو ذلك الموصوف معادلاً موضوعياً للفنان وعلاقته بالمجتمع وثأملاته في الحياة، يسقط عليه مشاعره، ويكتف انفعالاته ليتجنب المباشرة والتقرير، ولقد تمكن البحري في بعض أوصافه - وخاصة في وصفه للإيوان - أن يحقق هذه الدرجة الرفيعة من العبقرية كما استطاع في الكثير من أوصافه أن يكون فناناً مبدعاً وأن يحقق من التفوق ما يضعه ضمن أعظم الوصافين العرب، إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق.

ولقد ارتكزت عظمة الوصف عند البحري - بالإضافة إلى رهافة الحس وامتلاك ناصية اللغة - إلى مقدرة فذة على التصوير، ونحن نستطيع - دون عناء أو تكلف - أن نمثل كثيراً مما أبدع من أوصاف. رسوماً تنبض فيها الألوان، وتتنبس الخطوط والانحناءات، وتضج بكل حرارة الحياة.

ولأن الوصف المرتبط بالتصوير متمكن في نفس الوليد بما يشبه الفطرة أو الغريزة، فإننا نجده قد استوعب معالم الحياة من حوله في أوصافه، ومن خلال

انفعاله بسعادة البشر وشقائهم، وصف القصور العامرة والخربة، ووصف الخيل المظهمة المنتصرة، ولقاء الأقدار المتصارعة بين الأسد والذئب وبين الإنسان، ولقاء الأقدار المتصارعة بين البشر في وصفه لحروب البر والبحر، ونحو البحر إلى ذوب من الرقة وفيض من العذوبة الشفافة حينما وصف الطبيعة، وهي غرام نفسه وتوأم روحه، وصف البساتين الفاتنة والأزهار السكرى، والأجنحة المرفرفة العازقة والسحب الراكضة الماطرة، وصف الظلال الوارفة والضياء الغامرة وسكب روح فنه في الربيع فأنطقه وخلده عبر الزمان والأجيال وعشق منيح الشام بغضارة ظلالها واثنيال مائها حيث نهل من ذلك في مرباه الأول، وعشق جمال العراق في بغداد وسر من رأى حيث مجده الغني وثرأؤه المادي، وعلاقاته الاجتماعية فوصف ذلك كله وخلده. كما خلد بركة المتوكل في قصره الجعفري.

يقول عبد الله بن المعتز مشيداً بالبحري، مقرأً بتقدمه، مستشهداً بقصائد وصفية من عيون شعره: «لو لم يكن للبحري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها وقصيدته في البركة، وميلوا إلى الدار من ليل نحيبها، واعتذاراته إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها. وقصيدته في دينار بن عبد الله التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله أولها «ألم تر تغليس الميعج المبكر» ووصف حرب المراكب في البحر، لكان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه»^(١).

وواضح أن ابن المعتز قد نظر في تفضيله البحتري إلى قصائد وصفية واعتبرها - بالإضافة إلى اعتذارياته - قمة شعره. ثم نوه بعد ذلك بانصاف شعره بالصفاء ورقة التشبيه.

وإني لأؤثر أن نبداً دراستنا لوصفيات البحتري بوصفه للذئب، وقد وصف لقاؤه بالذئب في قصيدة مشهورة من المرجح أنها من قصائد شبابه المبكر^(٢)، إذ يعتقد الأستاذ حسن كامل الصيرفي محقق الديوان أن البحتري نظمها عام ٢٢٦هـ،

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٢، ٧٣، ٧٤. وكذلك أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: ديوان المعاني، ج ٢، ص ٦٣، نشرة مكتبة القدسي القاهرة، سنة ١٣٥٢هـ.

(٢) الدكتور محمد صبري: أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، ص ١٨٩، حسن كامل الصيرفي: ديوان البحتري، ج ٢، ص ٧٤٠.

فيكون عمره اثني عشر بعد العشري بقليل، وما يرجح هذا لديا لغة القصيدة وصورها، فهي بدرجة تتسم بطابع القوة والجزالة وتلك مرحلة الشام الأولى في حياة البحري حيث كان اتصاله بالبادية وانعكاس ذلك على أدوات فنه، قبل أن يشده المجد إلى العراق حيث الخلافة والقوة والثراء وحيث الحضارة الزاهية الملونة واللوان الثقافات المتنافسة، وأثر ذلك على عطائه الشعري، والقصيدة بعد ذلك ذات بعدين، ستتأثر الآن من حيث اتصالها بفن الوصف لدى البحري، ونرجىء مستواها الثاني حين كلامنا عن حكمة البحري، ثم نعود إليها مرة ثالثة نعرض للخيال والموسيقى في شعر البحري، ذلك أن القصيدة تنطوي على جانب يمثل - في نظرنا - الحكمة والتأمل عند الشاعر، حيث ينبع ذلك من خلال الشعور ودفع الحياة لا - "مقيدات التفكير وتحريدهاته الباردة. فالمنغارة والذئب والإنسان هي في اعتقادنا رموز للحياة وما تموج به من تصارع بين القوى وتصادم بين الأقدار على نحو ما سنتناول ذلك في موضعه.

يبدأ الشاعر قصيدته بيت مشيع باللوعة والأسى، وهو نسيب الصحراء بقوة الفاذا. وتماسك تراكيبه، بل يكثف تلك القوة في الصياغة. صور القصيدة، وبحرها الطويل بموسيقاه الهيبة الممتدة، وقافيتها الدالية المشددة أحياناً، ويبدأ الشاعر قصيدته مصرعاً فيقول:

سلام عليكم، لا وفاء ولا عهد	أما لكم عن هجر أحبابكم بد ^(٢)
أحبابنا قد أنجز البين وعده	وشيكاً، ولم ينجز لنا منكم وعد
أطلال دار العامرية باللوى	سقت ربك الأنواء! ما فعلت هند؟
أدار اللوى بين الصريمة والحمى	أما للهوى إلا ريس الجوى قصد

وهكذا يمضي الشاعر في غزله البدوي الحزين، يهب علينا منه غير الصحراء رامها وأطلالها وغيدها ولوعة الحب فيها، ثم ينتقل إلى الفخر بنفسه، وما انطوى عليه قلبه من شجاعة نادرة وإرادة ماضية، والفخر أيضاً مشوب بالأسى لخصومته مع بني خزولته وذوي رحمه، والصلة وثيقة بين تلك الروح وموضوع القصيدة يقول:

فقل لبني الضحاك مهلاً! فإنني أنا الأفعوان الصلّ والضيغم الورد

(٢) الديوان: ج ٢، ص ٧٤٠ والقصيدة من بحر الطويل

«بني واصل» مهلاً، فإن ابن أختكم
مضى هجتموا لا يهيجوا سوى الردى
له عزمات هزل آرائها جد
وإن كان خرقاً ما يحل له عقد^(١)
مهيأ كنصل السيف لو قذفت به
ذرى أجاء ظلت وأعلامه وهد^(٢)

حتى إذا قضى وطره من هذا الفخر الذي يذكرنا بعنفوان الفخر الجاهلي في معانيه وصياغته أخذ يصف لنا لقاء المشهود بالذئب فيقول:

وليل كان الصبح في أخرياته
تسرلته والذئب وسان هاجع
حشاشة نصل ضم المرند غمد
بعين ابن ليل ما له بالكرى عهد
أثير القطا الكدري عن جثماته
وتألّفي فيه الثعالب والريد^(٣)

يصف البحري بالصورة الإطار الذي تم فيه اللقاء الدامي، ولأن الصراع بينها تختلط فيه احتمالات الحياة بالموت، فوقت للقاء هو أخريات الليل حين يمتزج به النهار، والمكان هو الصحراء ذلك المجهول الآزلي المرادف لما يسربل نهاية الصراع من غموض، والقطا الوديع مضطرب حائر، على حين نجد الثعالب رمز المكر والخداع، والأساد رمز البطش والافتراس قد ألقت رؤية الإنسان المتجول في الزمان والمكان.

فمسرّح اللقاء إذن غائم، غامض، وترتكز فيه الصور النابغة من صميمه على الليل والنصل والذئب وابن الليل واضطراب القطا، والثعالب والضياغم.

ثم يضع بين أيدينا وصفاً دقيقاً لغريمه فيقول:

وأطلس ملء العين يحمل زوره
له ذنب مثل السّرشاء يحره
وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
ومتن كمتن القوس أعوج مناد
طواه الطوى حتى استمر مريره
فما فيه إلا العظم والروح والجلد
يقضقض عصلاً في أسرتها الردى
كقضقضة المغوور أوعده البرد
سما لي وبني من شدة الجوع ما به
بيداء لم تحس بها عيشة رغد^(٤)

وبانتقال ساحة الصراع من غبش الفجر وغموضه تدريجياً إلى وضوح النهار وسفوره، تتحدد صور الشاعر في وصف غريمه الذئب ذي اللون الأسود المغير وكأنه

(١) ديوان البحري، ج ٢، ص ٧٤١. (٣) نفسه، ص ٧٤٣.

(٢) نفسه ص ٧٤٢. (٤) نفسه، ص ٧٤٣.

تابع من لون الطبيعة انداك، وهو صخيم ممتد القامة يرتفع وسط صدره، ويداه وربلاؤه وأضلاعها البارزة وصدره المقوس تهبأت كلها للقتال بدوافع الغريزة وتحت وطأة الجوع الذي أحاله إلى هيكل ذي روح، وقد اصططكت أسنانه المتلبسة بالموت وأتجه زنى غريمه الذي عضه الجوع مثلما عضه في تلك المفازة القاحلة.

فالبحتري إذن قد أحالنا شهوداً للمعركة بصورة ذات اللون والحركة والدrama، وهو يكرر لنا تلك الأدوات المنبثة في المقطع السابق، في بيت ذي نقد، انباز وتركيز هائل في الأداء فيقول:

عوى، ثم أقمى، وارتجفت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد^(١)

فالشاعر البحتري قد جسد لنا تماماً سرعة الذئب في الانقضاض، إذ إن اندفاعه قد سبق صوب عوائه في إدراك الرائي، كما هو الشأن في رؤيتنا البرق قبل سماعنا دوي الرعد.

لقد صدرت من الغريزة... ثوب الموتية والحركية، ونشب صراع الأقدار حيث لا تتسع الحياة إلا للأهوى:

فأوجرت خرقاء تحسب ربشها	على كوكب ينقض والليل مسود
فما ازداد إلا جرأة وصرامة	وأبقت أن الأمر منه هو الجدد
فأبعتها أخرى فأضالمت فصلها	بحج: "يكون اللب والرعب والحقد" ^(٢)
فخبر وقد أوردته منهل الردى	على ظمأ لو أنه عذب الورد
وقدت فجمعت الحصى واشتويته	عليه، وللرمضاء من تحته وقد
ونلت خسباً منه ثم تركته	وأقلعت عنه وهو منعفر فرد ^(٣)

ولا بد أن تلهث منا الأنفاس ونحن نتابع ذلك العراك الشرس منذ بدئه حتى نهايته. تركيز هائل في الفعل ورد الفعل بين الغريمين تترجمه الأصوات والحركات، وتتم عنه لغة البحتري بموسيقاها وصورها جميعاً، العواء المتبادل، فتحفز الذئب للاندفاع، فاندفاعه المبرق المرعد لتنفذ عليه في ذات اللحظة طعنة

(١) ديوان البحتري المجلد الثاني، ص ٧٤٤.

(٢) نفسه، ص ٧٤٤.

(٣) نفسه، ص ٧٤٤.

الموت في مثل انقضاخ الكوكب فلا تلبث غريزة البقاء إلا أن تشعل كل ما في أعماقه من شراسة وعنف. فتحسم الطعنة الثانية الأمر وتحمده فيه نبض الحياة حيث يصل النصل إلى القلب مركز الإدراك والشعور فيما ارتآه العرب، ويستخدم البحري العطف بدثم، وبانواو للدلالة على التفكير والتحفز: هوى، ثم أقعى، فارتجزت، حتى إذا اشتعلت المعركة يستخدم العطف بالفاء للدلالة على تلك الأفعال المصيرية الحافظة المتبادلة بين كلا الخصمين حتى إذا حسم الموقف بينهما، يلجأ لاستعمال الواو مرة أخرى: وقمت، ونلت، وأقلعت، ولو، قارنا مقطع العراك هذا بسابقه الذي رسم فيه البحري إطار المعركة والجو المحيط بها، لوقفنا على معلم من معالم فن البحري، فعل حين لثت منا الأنفاس ونحن نتابع إيقاع الحرب المادد، يشملنا في المقطع الآخر، رتابة وهدوء لتتمكن من الإلمام بعناصر الموقف جميعها.

وفن البحري هنا بعيد عن الإغراق في الصنعة، يلم بالجناس والطباق وحسن التقسيم دون أن يجد ذلك من تدفق طبعه الفني، وهو يعتمد على الصور النابضة بالصدق البعيدة عن التلفيق والإغراب، ويتكىء على الموسيقى النابعة من تناغم الحروف في الكلمة، والكلمات في البيت وقد أشرنا سلفاً إلى ما انطوت عليه القصيدة من نمط الحكمة والتأمل عند البحري ولنا عودة إليه في مكانه من هذا الفصل. ويرفع الدكتور عبده بدوي قيمة القصيدة إلى الذروة ويرى فيها كثيراً من عروق الذهب التي كان البحري يتوخى تحقيقها في شعره، ويقول: «إذا كانت قريش قد قالت في قصيدة علقمة بن عبدة التي يقول فيها: «هل ما علمت وما استودعت مكتوم» إنها سمط الدهر، فإننا نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة المحكمة: سمط العصر الذي عاش فيه البحري»^(١).

وللبحري وصف مرموق لعراك آخر مشهور، ذلك الذي نشب بين صديقه الوزير الفتح بن خاقان وبين الأسد والذي يشيد به القاضي الجرجاني ويرى أن لولاه لتفرد المتنبي بوصفه في هذا المجال ويقول: «إن البحري فيه قد استوفى المعنى وأجاد في الصفة ووصل إلى المراد»^(٢).

(١) الدكتور عبده بدوي، مقالة بمجلة الشعر، ص ١٣٢، العدد الخامس طبعة دار الهلال القاهرة يناير ١٩٧٧.

(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة ص ١٣٢.

يقول البحري في بائنه، من بحر الطويل، مثل دالته السالفة في وصف الذئب وهو بحر الأغراض الجليلة:

أجذك ما ينفك يسري لذؤنباه خيال إذا آب الظلام تآوباً^(١)

وبعد أن يتغزل ويذكر الطيف في عشرة أبيات ينتقل إلى مدح الفتح ثم يربطه بوصفه للمعركة ربطاً موفقاً باعتبار شجاعة الفتح من عناصر أصالته وتفوق وحسد الحاسدين له فيقول:

وما نفم الحساد إلا أصالة	لديك، وفعلأً أريجاً مهذباً
وقد جربوا بالأمس منك عزية	فضلت بها السيف الحسام المجرباً
غداة لقيت الليث، والليث مخدر	يحدد نابلاً للقاء ومغلباً
بمحضه من نهر نيزك معقل	منيع تسامى غابه وتأسباً
يرود مغاراً بالظواهر مكشياً	ويحتل روضاً بالأباطح معشياً
يلعب فيه أقحواناً مفضضاً	يبصر وحوذاناً على الماء مذهباً
إذا شاء غادى عانة أو عدا على	عقائل سرب، أو تقنص ربرباً
يجر إلى أشباله كل شارق	عبيطاً مدمى أو رميلاً مخضباً
ومن يغب ظلماً في حريمك ينصرف	إلى تلف أو يشن خزيان أخيباً ^(٢) .

فالأسد الحصم مستقر في عرينه الحصين المعشب ذي الماء الغزير، وقد تحفزت أنيابه ومخالبه للقاء، ويده طليقة في الصيد واقتناص ما شاء من حمر الوحش وكرائم الإبل وقطعان البقر الوحشي يقدمها مضرجةً بدمائها كل صباح لأشباله.

والبحري يصور ذلك عدواناً وظلماً من الأسد، وكأنه يستحق بسبه ما لحقه من عقاب الفتح وتنكيله. والملاحظ أن البحري في الجزء السابق من القصيدة اهتم اهتماماً واضحاً بإبراز ما يتسم به مستقر الأسد من نعمة واكتفاء، إمعاناً في تبيان ما انتهى إليه مصيره.

ثم ينتقل الشاعر لرسم صورة الصراع الدامي بين البطلين:

شهدت لقد أنصفته يوم تنبري له مصلاً غضباً من البيض مقضباً

(١) الديوان، ج ٩، ص ١٩٦، والقصيدة من بحر الطويل.

(٢) الديوان، ج ٩، ص ٢٠٠.

فلم أر صرغامير أصدق منكها عراقاً إذا الهيابة النكس كذباً
هزير مشى يبقي هزيراً وأغلب من القوم يقشئ - بأسل الوجه - أغلباً
والبحتري هنا يساوي بين الخصمين في الشجاعة والتصميم على الغلبة .

وها هي خطوات كل منهما وتحركاته ضد خصمه في ساحة الموت :

أدل بشغب ثم هالته صولة رآك لها أمضى جناباً وأشغبا
فأحجم لما لم يجد فيك مطمعاً وأقدم لما لم يجد عنك مهرباً^(١)
فلم يفنّه أن كر نحوك مقبلاً ولم ينجه أن حاد عنك منكبا
حملت عليه السيف، لا عزمك انثنى ولا يدك ارتدت، ولا حده نبا
وكنت متى تجمع يمينك تهتك الـ ضريبة أولاً تبقي للسيف مضرباً^(٢)

والبحتري يرسم صورة مجسمة لسلوك البطلين من خلال زثير كليهما لإرهاب الآخر، والصوت غالباً ما يكون أداة طيعة من أدواته، إلا أن مهابة الفتح توقع الهول في قلب غريمه الوحش ابتداء من خلال صوته، فيضطرب، ويتمثل اضطرابه في تمرقه بين إحجام الخائف، وإقدام المضطر اليائس، ولكن لا خيار للوحش في مواجهة قدره المتمثل في الإرادة الإنسانية القاطعة المسيطرة على يد ثابتة وعضب ماض لا يحطىء هدفه .

وفي وصف الشاعر لإحجام الأسد وإقدامه نرى طريقة البحتري التي تذيب فيها قوة الطبع ما في الصنعة البديعية من جرائر التكلف لدى غيره . فإلى جانب الطباق الذي استخدم بمهارة فائقة للأداء الشعري، تتناغم كلمات شطري البيت في موسيقية أخاذة، وعلى نفس الوتيرة يسير الأمر في بيت الكر والحيد الذي يليه ثم نرى البحتري يستوفي كل شرائط النصر في الفتح حينما يحقق فيه قوة النفس والبدن والسلاح في تقسيم رائع يأخذ بجماع العقول والقلوب .

ومن الموازنات المشهورة تلك الموازنة التي سبق إلى إقامتها القاضي الجرجاني في وسطائه بين وصف البحتري للأسد في صراعه مع الفتح وبين وصف المتنبي لمثل هذا الموقف بين بدر بن عمار والأسد، وقد ذكرنا آنفاً تقريظ القاضي لقصيدة

(١) نفسه، ص ٢٠٠ .

(٢) نفسه، ص ٢٠١ .

البحثري، إلا أنه في حكمه النهائي يفضل وصف المتنبي لتركيزه على إبراز القوة
الرهية للأسد مما يعلي من شأن بدر، وكأنه يشير بذلك إلى أن البحثري وزع
وصفه على عرين الأسد وتمكنه من موفور الغنائم بالإضافة إلى وصف مظاهر قوته
وصراعه مع الفتح.

يقول المتنبي:

تصدت بها هام الرفاق تلولا	وقعت على الأردن منه بلية
في غيله من لبدتيه غيلا	متخضب بدم الفوارس لابس
تحت الدجي نار الفريق حلولا	ما قولت عيناه إلا ظنتا
فكأنه آس يحس عيلا	يطأ الثرى مترقفاً من تيهه
حتى تصير لرأسه إكليلا	ويرد عفرته إلى يافوخه
عنها بشدة غيظه مشغولا	وتظنه مما يزجر نفسه
ركب الكمي جواده مشكولا	قصرت مخافته الخطى فكأنما
وقربت قرباً خاله تطفيلاً ^(١)	ألفى فريسته وبربر دونها
وتخالفا في بذلك الماكولا	فتشابه الخلقان في إقدامه
متناً أزل وساعداً مفتولا	أسد يرى عضويه فيك كليهما
يأبى تفرد هالها التمثيلا	في سرج ظامئة الفصوص طمرة
تعطي مكان لجامها ما نيلا	نيالة الطلبات لولا أنها
وتظن عقد عانها محلولا	تندى سوافها إذا استحضرتها
حتى حسبت العرض منه الطولا	ما زال يجمع نفسه في زوره
يبغي إلى ما في الحضيض سبيلا	ويدق بالصدر الحجار كأنه
في عينه العدد الكثير قليلا	أنف الكريم من الدنية تارك
من حنقه من خاف مما قيلا	والعار مضاض، وليس بخائف
لو لم تصادمه لجازك ميلا	سبق التقاءكه بوثة هاجم
فاستنصر التسليم والتجديلا	خذلته قوته، وقد كافحته
فكأنما صادفته مغلولاً ^(٢)	قبضت منيته يديه وعنقه

(١) شرح ديوان المتنبي أحمد بن الحسين، جـ ٣، ص ٣٥٤، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط. دار الكتاب العربي - لبنان (الطبعة الثانية) سنة ١٩٣٨.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ١٣١، ديوان المتنبي، ص ٣٦٠.

ويقول القاضي الجرجاني بعد ذلك مفضلاً وصف المتنبي: «وأما أبو زيد فإنما وصف خلق الأسد وزئيره وجرائه وإقدامه، وكأنما هو مرعوب أو مخدر والفضل له على كل حال»^(١)، أما ابن الأثير فيخلص من المقارنة بين الوصفين إلى تفضيل البحري في الصياغة وتفضيل المتنبي في كثرة المعاني، فيقول: «والبحري وإن كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك فالمتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني»^(٢).

ويرى الدكتور أحمد بدوي نفس الرأي. فهو بعد أن يعرض قصيدة المتنبي ويناقش معانيها يشير إلى اهتمامه بوصف شراسة الأسد مما يرفع من شأن بدر، كما أنه تفوق على البحري في وصف المعركة أيضاً من خلال إبرازه لعنف أصوات واندفاعات الأسد^(٣)، ثم يقول: «ومن هذا ترى أن المعاني التي جاء بها البحري لم بها المتنبي وزاد عليها»^(٤).

ومن الواضح أن معاني المتنبي أكثر إبرازاً لقوة الأسد ولشراسة المعركة، وإن كنا نراه في وصفه لبدر يستطرد إلى وصف الفرس في ثلاثة أبيات، وحينما وصف البحري عرين الأسد فالرأي عندي أنه فعل ذلك منساقاً بحبه العامر للوصف، فعالم ذلك العقل هي النهر الدافق والغابة المكثفة والروض المعشب والأقحوان المفضض والحوذان المذهب، وتلك ألوان فاتنة للطبيعة التي شغف بحبها البحري، أوردتها في ثلاثة أبيات ولم يطل، كما ألاحظ أن المقطع في قصيدة المتنبي أطول منه في قصيدة البحري، مما أتاح له الفرصة لاستيفاء المعاني أكثر من أبي عبادة.

ويفسر الدكتور أحمد بدوي قول المتنبي «قصرت مخافته الخطى» بقوله: «فها هو ذا الأسد يملؤه الرعب من خصمه فتقصّر خطاه»^(٥)، وهو تفسير لا يتفق وسياق الأبيات وقصد المتنبي إلى الإعلاء من عنف الأسد واندفاعه وصولاً إلى إبراز شجاعة ممدوحه، والتفسير المقبول المتسق مع السياق هو أن الرعب من الأسد يمنع

(١) الجرجاني: نفسه ص ١٣٢.

(٢) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٤٠٦-٤٠٨.

(٣) أحمد أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ١٩٦، ١٩٧. ط. لجنة البيان العربي نشر الأنجلو مصر ١٣٧٥هـ-١٩٥٥م.

(٤) نفسه، ص ١٩٨.

(٥) أحمد أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ١٩٧.

الخيول التي يمتطيها الفرسان المسلحون عن التقدم للملاقاة، ومن ثم ينضح لنا مدى شجاعة بدر بن عمار في تصديه للأسد والقضاء عليه.

ولقد عشق البحرني الطبيعة عشقاً ملك عليه نفسه، واتخذ من مقدرة الحارقة على التصوير أداة فذة لوصفها وتخليدها، فالرياض بما فيها من جنة الألوان في الزهر والشجر والشمس، والسياء بما تعمر به من خفقات الشمس والقمر ودفعات السحب والرياح والأنواء ورقة النسائم وشقشقة الطير الصداح، والأنهار الدافقة عبر سسط الخضرة، وفي حضن ظلال النخيل والمنازل بحدائقها، والقصور بغدرانها وبركها كل ذلك وغيره ينبض بالحياة فيما تركه لنا البحرني من روائع شعره في وصف الطبيعة.

ويرى الدكتور محمد صبري «إن غريزة المصور تتجلى في أسلوب البحرني»^(١)، كما يقول عن لغته: «وقد أحب البحرني لغة العرب الأولين وأوعب جمالها وأسراها، وأضاف إليها تلك "هولة المنقطعة للنظير التي وجدها في ريف العراق وفي حجر النعيم»^(٢).

والناظر في شعر البحرني من السير عليه أن يلمس غريزة المصور هذه غزيرة فياضة في وصف الطبيعة والإيوان على وجه الخصوص، واستيعابه لجمال اللغة وأسراها راجع لمحبته الأول ومرتع صباه في منبج والخروج لباديتها، وقد تذوقنا تلك الجزالة المتدفقة البعيدة عن التعقيد فيما أسلفناه من وصف لقائه للذئب. أما تلك السهولة - ومن الأدق عندي أن نقول رقة الأسلوب - فهي لا ترجع إلى تأثير النعيم وجمال ريف العراق فحسب، وإنما هي صفة ترتبط في المحل الأول بطبع البحرني، فالبحرني شاعر ذو حس جمالي، يتعامل مع لغته الشعرية وموضوعاته جميعاً من خلال الإحساس بها وتذوقها تذوقاً جمالياً، وهذا يفسر لنا كيف أن جمال الصياغة كان هدفاً وقيمةً وغايةً لديه في كافة أغراضه الشعرية، ويفسر لنا كيف كان الوصف أداة أصيلة يتكئ عليها البحرني دوماً في صياغة تجاربه الشعرية، ويفسر لنا أخيراً منحاه في صنعته الفنية حين تجنب كل ما من شأنه أن يفسد جمالية الصياغة من تعقيد في المعاني وتعسف في البديع والوجوه البلاغية، وبذلك امتلك البحرني صناعة فنية غنية تمتاز بالتخلص من مثالب الصياغة عند أبي تمام.

(١) محمد صبري: أبو عبادة البحرني، درس وتحليل، ص ٧٣.

(٢) نفسه، ص ٧٥.

ولقد وصف الشاعر الطبيعة في مقطوعات قائمة بذاتها، كما بث ذلك
الوصف في تضاعيف قصائده وكأنه من خصائصه التي يعسر عليه أن ينحيا عن
فنه.

فهو يتحدث في مدحه إبراهيم بن الحسن بن سهل عن علاقته الطيبة بتلك
الأسرة واستغلاله برعايتها فيقول مشيراً إلى أخذ غلامه نسيم ثم رده إليه:

أتيت بمعروف من الصبح بعدما	أتيت بمعلوم من الغدر منك
عتاب بأطراف القوافي كأنه	طعان بأطراف القنا المتكسر
وأجلوبه وجه الأخاء وأجتلي	حياء كصبغ الأرجوان المعصر
بنعمتكم يا آل سهل، تسهلت	عليّ نواحي دهري المتوعر
شكرتكم حتى استكان عدوكم	ومن يول ما أوليتموني يشكر
ألست ابنكم دون البنين وأنتم	أحياء أهلي دون «معن» و«بختر»
أعود إلى أفياء أرعن شاهق	وأدرج في أفنان ريان أخضر ^(١)

فهو يحسم أخوته وحياءه مستعيناً بلون شجر الأرجوان، وسواء قصد في
البيت الأخير أن يشير إلى انتمائه إلى أجأ جبل طيء^(٢)، أو قصد الإشادة بما ينعم
به من رعاية آل سهل، فإنه قد عبر عن ذلك بالظلال الوارفة والجبال الشاهقة
والأفنان الريانة الخضراء.

وقال في وصف دعوة ليونس بن بغا صديق الخليفة المعتز: في قصيدة «من
الكامل» مطلعها:

هل فيكم من واقف متفرّس يعدي على نظر الظباء الأنس

وبعد أن يتغزل في أربعة أبيات، يصف ما عمرت به الدعوة من المسرات
فيقول:

شاهدت أيام السرور فلم أجد	يوماً يسر كيوم دعوة يونس
أدن مزار وسط أحسن بقعة	وأجل زوار لأهسى مجلس
في روضة خضراء يشرق نورها	تسقي مجاجات الغيوم البجس

(١) الديوان، ج ٢، ص ٨٩٠. والقصيدة من الطويل.

(٢) نفسه، حاشية ١٥.

فخر الربيع على الشتاء بخسنها وكفى حضور الورد فقد النرجس^(١)

فههدف البحري أن يصف الهناء الذي عمر لقاء الأصدقاء، ووسيلته لذلك
الوصف التذنيب بالسعادة وأقدها على سكبتها في وجدانه وهي مفردات الطبيعة
الأسرة من حوله، والكامنة في أعماقه بانتظار ما يثيرها لتستيقظ وتنبض وتكلم،
وحينها نتأمل في البيتين الأخيرين نجد أن الطبع المرفه والشغف العميق بجمال
الطبيعة المتفرد، هما وحدهما اللذان أتاحا للشاعر أن يبدع في بيتين من الشعر ودون
تمسب أو تكلف - تلك الباقة المذهلة من الجنة الخضراء المثالقة بالنواوير المزدهرة،
والروية بمصارات السماء من الغيوم والأمطار الهاطلة، والتي يفتخر الربيع بانتماها
إليه على الشتاء، ويعني في تمام جمالها الورد وإن غاب النرجس عن البستان.

ويقول الدكتور محمد صبري: «وقد يبدو حب الطبيعة عند البحري ويتجل
في وصف مساكن العرب وديارهم في الجزيرة والشام والعراق ومناظر الطبيعة التي
يراه في أسفاره»^(٢)، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن حب الطبيعة غريزة كامنة في
أغوار البحري، تتحين المناسبات لتبين عن نفسها.

يصف البحري منزله بالعراق - ضمن قصيدة يمدح بها سليمان وعبد العزيز
ابني عبد الله بن طاهر فيقول:

شغلت «بغداد» شوقي عن فرى	عند «ميشاء» و«عرض» وأرك
منزل لي بالعراق اخترته	لم يشب حر يقيني فيه شك
وإذا دجلة مدت شأوها	وجرت جري اللجين المنسبك
عارضت ربيع بفيض مزيد	بين أمواج تسامي وحبك ^(٣)
يتكفأ النخل في حافاتنا	بالقماري تغني أو تبك
حينئذ تلك العراجين على	لؤلؤ غض وخوص كالشرك
وليتني من «سليمان» به	نعمة مثل السحاب المدرك ^(٤)

فالبحري من حيث أراد أن يصف داره، أطربنا بوصفه المسكر هتما لنف

(١) الديوان، جـ ٢، ص ١١٥١.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ٧٧.

(٣) الديوان، جـ ٣، ص ١٥٦٤، والأبيات من الرمل.

(٤) نفسه، ص ١٥٦٤.

الطبيعة الساحر بين يدي دجلة وهو يصنع نفس الصنيع في وصف كل مكان محبب إلى نفسه، سواء كان ذلك المكان موطنه الأول بالشام، أو حيث تسكن حبيبته علوة بجوار حلب، وما هو في قصيدة يمدح بها أبا جعفر الطائي يتمنى أن يتجه إلى الشام ليتنهي إلى جنات عدن على نهر الساجور في منبج فيقول:

أزاجر أنا جرد الخيل أجشمها سيراً إلى الشام إغذاذاً وإجافاً
خوص العيون إذا أبدت سرى مثلت بالأرض، أو أجحفت بالليل إجحافاً
دوافع في انخراق البر، موعدها مدافع البحر من بيروت أو يافا
حتى تحل - وقد حل الشراب لنا - جنان عدن على الساجور ألفافاً^(١)

ويقول - ضمن قصيدة يمدح بها الفتح بن خاقان - معبراً عن شوقه إلى برد الشام بعد أن اشتد حر العراق:

حتت - ركابي بالعراق وشاقها في نَجَرٍ ببرد الشَّام وريفه
ومدافع الساجور حيث تقابلت في ضفتيه تلاعه وكهوفه^(٢)

فروحه متعلق بمنبج ووديانها ومرتفعاتها وكهوفها ونهر الساجور يتدفق فيها.

وحينما يذكر البحري الشام، يتداعى إليه أنضر ما في الكون من معالم تنبض بالحياة وتشف بالصفا فتراه يسوق بين أبياته قطع السحاب تلثم هام الجبال، والنبات الريان يدرج في الصحراء والطير الصداح الغرد يملأ الدنيا بهجة دفاقة، والكون ندي بالمطر والصيف يولي والربيع يحيي.

يقول الشاعر في مدح المتوكل والتغني بجمال دمشق:

العيش في ليل «داويا» إذا بردا والراح غمزجها بالماء من بردى
أما دمشق فقد أبدت محاسنها وقد وفي لك مطربها بما وعدا
إذا أردت ملأت العين من بلد مستحسن وزمان يشبه البلدا
يمسي السحاب على أجيالها فرقاً ويصبح النبت في صحرائها بددا
فلست تبصر إلا راكفاً خضلاً أو يانعاً خضراً، أو طائراً غردا
كأنما القيط ولي بعد جيثته أو الربيع دنا من بعد ما بعدا^(٣)

(١) الديوان، ج ٣، ص ١٣٨٢. والأبيات من البسيط.

(٢) نفسه، ص ١٤٢٣. والأبيات من الكامل. (٣) نفسه، ج ٢، ص ٧١٠. والأبيات من البسيط.

وليس المسد ان تذكر وهو بالعراق حبيبه علوه محلل. إلا ويعبر عن
شوقه إليها من خلال يسوع الطبيعة المتدفق بأعماقه ويقول

أشتاقه من قرى العراق على تباعد الدار وهو في شأمة
أحبب إلينا بدار علوة من بطيأس والمشرفات من أكمة
باسط روض تجري ينابعه من مرجح الغمام منسجمه
يفضل في آسه ونرجسه نعمان في طلحه وفي سلمه
أرض عذاة، ومشرق أرج وماء مزن يفيض من شبيهه
هل أرد العذب من مناهله أو أطرق النازلين في خيمه؟^(١)

ومن أشهر أوصاف البحري للطبيعة وأبقاها، ذلك الوصف الذي أبان به
عن إحساس الفنان بانبلج الحياة ذاتها وتفتح شرنقتها، حينما نقل إلينا بقيارة شعره
وقع خطوات الربيع وأثرها الساحر الباهر في جوانب حديقة ما، وكأنها رمز للكون
كله.

يقول أبو عبادة في ميمته التي مدح بها الهيثم بن عثمان الغنوي:

أكان الصبا إلا خيالاً مسلماً أقام كرجع الطرف ثم تصرما
أرى أقصر الأيام أحمد في الصبا وأطولها ما كان فيه مذمماً^(٢)

وبعد أن يستوفي للغزل ما يشاء من رقيق الشعر، يمدح الهيثم، ثم يوجه إليه
الخطاب منشداً بفتة الربيع:

أتاك الربيع الطلق يبتال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النوروز في غلس الدجى أوائل ورد كُن بالأمس نوما
يفتحها برد الندى فكأنه يث حديثاً كان قبل مكتما
ومن شجر رد الربيع لباسه عليه، كما نشرت وشياً منمما
أحل، فأبدى للعيون بشاشة وكان قلدى للعين إذ كان محرما
ورق نسيم الريح حتى حسبته يحىء بأنفاس الأحبة نعمما
فما يحبس الراح التي أنت خلها وما يمنع الأوتار أن تسرغما

(١) الديوان، ج ٤، ص ٢٠٦٣ والأبيات من المشرح

(٢) ص ٢٠٨٧ والأبيات من الطويل

وما زلت شمساً للندامى إذا انتشوا وراحوا بدوراً يستحسون أنجما
تكرمت من قبل الكؤوس عليهم فما اسطعن أن يحدثن فيك تكهما^(١)

ويمتد روح الربيع إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة التي يعود فيها البحري إلى المدح، فتطلق فيها الراح وكأنها جناح طائر نشوان، وترنم الأوتار وكأنها صدى لبلبل غرد صداد وتلمع الشمس والبدور والأنجم وكأنها الأزاهر التي لثمها الطل فتفتحت.

وعلى الرغم من دوران القصيدة وكثرة إنشادها، فقد بقي لها بهاؤها ورونقها وقدرتها على بث الشعور بالجدّة والتجدد في نفس القارئ كلما عايشها، وليس ذلك إلا لأنها وثيقة الصلة بأجل ما في الكون من مظاهر، وبأئمن ما في أعماق الإنسان من مشاعر.

وفي الوقت الذي يقول فيه الدكتور أحمد بدوي: إن القطعة «من عيون الشعراء»^(٢)، ويرى فيها شارح الديوان نموذجاً ممتازاً لفن البحري يمزج فيه بين البساطة والحلم والإحساس الباطن والواعي^(٣)، يقول الدكتور محمد صبري: «ففي هذا الشعر تغلب الصناعة على الطبع لأنه شعر تقليدي يطرقه كافة الشعراء»^(٤).

والناقد لا يبرر لنا حكمه، مكتفياً بتفضيل ما ورد في تصاعيف شعر البحري من أوصاف كتلك النماذج التي سقناها سلفاً وخاصة تلك ذات النزعة الجاهلية^(٥)، على تلك المقطوعات الخالصة في الوصف.

وفي الحق إننا لا نشعر بتكلف ما في وصف البحري للربيع، ولا نحسب الأجيال المتعاقبة قد شعرت بشيء من ذلك وإلا لحكم على النص بخفوت الصوت والآنزواء ولما أصاب هذا القدر الهائل من الانتشار وقوة التأثير. ونحن لا ننكر ما في الأبيات ذات النزعة الجاهلية والتي أوردنا شيئاً منها من دلالة على حب البحري الحار والصادق للطبيعة، غير أن ذلك لا يعني أن نجرد غيرها من النماذج من

(١) نفسه، ص ٢٠٩٢.

(٢) أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ١٨٩.

(٣) مقدمة مسارج ديوان البحري: حسن كامل.

(٤) محمد صبري: البحري درس وتحليل السابق، ص ٧٧. الصيرفي ص ١٥.

(٥) نفسه، ص ٧٦.

القدرة على نفس الدلالة... ولننظر في تلك المقطوعة التي وصف بها الشاعر سحابة ممطرة: والتي قالها على البديهة مستجيباً لطلب المتوكل:

ذاب ارتحماز بحنين الرعد	مجرورة الذيل، صدوق الوعد
مسفوحة الدمع لغير وجد	لها نسيم كنسيم الورد
ورنة مثل زئير الأسد	ولع برق كسيوف «الهند»
جاءت بها ريح الصبا من «نجد»	فانتشرت مثل انتشار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد	من وشي أنوار الرب في برد
كأنما غدرانها في الوهد.	يلعبن من حبابها بالنرد ^(١)

ويذكر الصولي أن المتوكل كافأ البحري على تلك المقطوعة بما في الخزان من ماء الورد العتيق^(٢).

وتذكر رواية الصولي سألقة الذكر أن المتوكل طلب من الشاعر وصف الحباب الناتج عن تساقط قطرات المطر في البركة التي كان جالساً على حافتها، وقد أشار البحري إلى ذلك بعد أن استوفى وصف السحابة. فلم يترك شيئاً من معالم صوتها المرعد ونسيمها الأرج العبق وومض برقها ومصدر مجيئها وأثرها في الحدائق والغدران إلا وصفه.

ونود أن نشير هنا إلى شيء من طريقة البحري الفذة في تحقيق الموسيقى الأخاذة في شعره، ويتمثل ذلك في تركيزه على استخدام حرف معين في بعض أو كل أبيات القصيدة وقد اعتمد في هذه المقطوعة على حرفي الراء والسين. مما سنفصله حيننا نتناول الصنعة الفنية للشاعر.

ولعله من المناسب وقد ارتبط وصف السحابة بالبركة، أن نستمتع بمعايشة هذا الوصف الذي قدره القدماء والمحدثون تقديراً عالياً، وأعني به وصف البحري لبركة المتوكل بحدائق قصر الجعفري، وسنرى كيف استطاع الشاعر أن يبلور إعجابه الفائق ليس بالبركة فحسب، وإنما بكل ما يتصل بها من مفردات الطبيعة النابضة، فينهل من النسيم والسياء والنجوم والشمس والسحب والأمطار والبساتين اللغلاء.

(١) الديوان: ج ١، ص ٥٦٨. الصولي: أخبار البحري، ص ٩١، والأبيات من الرجز.

(٢) الصولي: أخبار البحري، ص ٩١.

ولقد حكى الصولي في أخباره عن البحري أن عبد الله بن المعتز يعتبر البحري أشعر الناس في زمانه لقصائد منها وصفه البركة^(١).

يقول أبو عبادة مادحاً المتوكل ومتألقاً في وصف البركة:

ميلوا إلى الدار من ليل نحيتها نعم، ونسألها عن بعض أهلها
وبعد أن يتغزل في عشرة أبيات يبدأ في وصف البركة فيقول:

يا من رأى البركة الحساء رؤيتها	والأنسات إذا لاحت مغانيها
بحسبها أنها من فضل ربتها	تعد واحدة، والبحر ثانيها
ما بال دجلة كالغيزى تنافسها	في الحسن طوراً وأطواراً تباهيها
أما رأت كاليء الإسلام يكلاها	من أن تعاب، وباني المجد يبينها
كان جن «سليمان» الذين ولوا	إسداعها فأدقوا في معانيها
فلو تمر بها بلفس عن عرض	قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها
تنحط فيها وفود الماء معجلة	كالخيل خارجة من جبل مجريها
كأنما الفضة البيضاء سائلة	من السباثك تجري في مجاريها
إذا علتها الصبا أبدت لها حيكاً	مثل الجواشن مصقولاً حواشيها
فرونق الشمس أحياناً يضاحكها	وريق الغيث أحياناً يياكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها	ليلاً حسبت سماء ركبت فيها
لا يبلغ السمك المدحور غايتها	لبعد ما بين قاصيها ودانيها
يعمق فيها بأوساط مجنحة	كالطير تنفض في جو خوافيها
لن صحن رطب في أسافها	إذا انحططن، ويهر في أعاليها
يغني بساكناتها القصوى برؤيتها	عن السحاب منحللاً عزاليها
محفوفة برياض لا تزال ترى	ريش الطواويس تحكيه ويحكيها ^(٢)

فالشاعر البحري في هذا النص وأضرابه، قد امتلك موهبة الموسيقى والرسام إلى جانب رهافة حس الشاعر وسعة خياله واقتداره على اللغة.

والبحري معجب حقاً بالبركة، وهو شعور يخصه، فإذا استطاع أن يعبر عن

(١) الصولي: أخبار البحري الخير ١٩، ص ٦٢. والأيات من البسيط.

(٢) الديوان، ج ٤، ص ٢٤٢٠.

شعوره هذا بلغة الفن الخالص، وإذا استطاع أن يبرر هذا الإعجاب بوصف البركة وصفاً ربما جاوز في روعته مقدار جمالها الحقيقي، فقد أصبحت القضية تخصنا نحن أيضاً، وهما نحن ندرج في مقاصير حسان القصر وغيده وتنهر منا الأنفاس لفخامتها، وقد أطلت على البركة الترامية الشاسعة حتى ليغار منها دجلة، وحتى لكانها من صنع قوى خارقة لا من صنع البشر، فهي تتألق وتلمع في بلورية فريدة وكأنها صرح بلفيس، وتندفع الأمواه من النهر إليها في سباق خيل لا وجود له إلا في خيال الفنان، وتشف مياهها وتصفو حتى لتغدو سبائك فضية راقعة.

ولا يدع الشاعر مما له من مفردات الطبيعة صلّة بالبحيرة إلا ذكره وأبدع وصفه، فيقيم لنا ثنائيات معجبة بين كل من نسيم الصبا والشمس والغمام والنجوم والبساتين وحتى الأسماك وبين البركة. وهكذا نرى البحري دائماً في أوصافه... لا يدع ملمحاً من ملامح موصوفاته إلا أفاء عليه من شاعريته ورهافة إحساسه الجمالي بالحياة... يقول الأستاذ عبد السلام رستم: «وأكثر ما أجاد البحري في الوصف والتصوير، وسلامة ذوقه في إعطائك الصورة الكاملة بحيث تأخذها على مرآها غير ناقصة لا يترك فيها نتوءاً ولا أخدوداً... وهكذا نرى «خاصية» البحري في الوصف المحبر ومحاكاة المعنى المطروق بما يخلب السامعين والقراء»^(١).

ويتحدث الدكتور محمد صبري عن الأبيات من السابع حتى الحادي عشر فيقول: «إنها تؤلف قطعة واحدة متماسكة هي في اعتقادنا من خير ما قاله الشعراء على الإطلاق - عرب أو إفرنج - في وصف منظر من مناظر الطبيعة، وصف البحري تدفق ماء النهر في البركة ووصف صفاءها وبياضها وحركة الريح وسطوع الشمس عليها وعتان المطر وانعكاس الكواكب بالليل. كل ذلك في خمسة أبيات عدا. وفي كل بيت بل أكاد أقول في كل كلمة لوحة من التصوير البارع»^(٢).

ونحن لا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إن كلمات البحري في تلك الأبيات وفي نظائرها من شعره إن هي إلا صور دافئة ونابضة بكل أبعاد الحياة، بالإضافة إلى أنها تجسد تجسيدا هائلاً مقدرة الشاعر الذهبية على استخراج واستخدام الطاقات

(١) عبد السلام رستم: طيف الوليد أو حياة البحري، دراسة وتحليل، ص ١٨٧، ط. دار المعارف مصر.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، درس وتحليل، ص ٨٣.

الصوتية الكامنة في مفردات اللغة منفردةً أو مجتمعة على حد سواء. ويقول الدكتور شوقي ضيف مقيماً فن البحري في وصف البركة السابق: «فإنك لتشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته، فالألفاظ تعبر بأنفسها عن معانيها، وعرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحس هذه الحال من شدة اقتضاها لغوافيها»^(١).

وتلك إذن خاصية، أخرى فذة من خصائص فن البحري، وهي تتصل - كما نرى - بالصميم من جوهر وروح هذا الفن الإنساني المجنح: فن الشعر.

ولعل أقرب ما يتصل بتألق البحري في وصف البركة، ذلك الشعر الذي وصف به بعضاً من قصور المتوكل ومنها الجعفري والصبيح والملح والفرد، وبعضاً من قصور ابنه المعتز^(٢) كالساج^(٣) والكامل^(٤).

يقول أبو عباد في مدح المعتز ووصف قصره الكامل بقصيدة مطلعها:

لو كان يعتب هاجر في واصل أو يستقاد لمغرم من ذاهل

ثم يصف الكامل فيقول:

لما جمعت روية وعزيمة	أعملت رأيك في ابتناء «الكامل»
وغدوت من بين الملوك موفقاً	منه لأيمن حلة ومنازل
ذعر الحمام وقد ترنم فوقه	من منظر خطر المزلّة هائل
رفعت لمنخرق الرياح سموقه	وزعت عجائب حسنه المتخايل
وكان حيطان الزجاج بجوه	لحج يحجن على جنوب سواحل
وكان تفويف الرخام إذا التقى	تأليفه بالمنظر المتقابل
حبك الغمام رصفن بين منمر	ومسير، ومقارب، ومشاكل
لبست من الذهب الصقيل سقوفه	نوراً يضيء على الظلام الحافل
فترى العميون يحلن في ذي رونق	متلهب العالي أنيق السافل
فكأنما نشرت على بستانه	سيراء وشي اليمنة المتواصل

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٣.

(٢) الديوان، ج ٣، ص ١٤٨٣ (الحاشية).

(٣) الصولي: أخبار البحري، ص ١٠٦ - ١٠٧. والديوان، ج ٣، ص ١٦٤٦.

أغتنه دجلة، إذ تلاحق فيضها
وتنفس فيه الصبا فتعطفت
عن فيض منسجم السحاب الهاطل
أشجاره من حيل وحوامل
من بين حالية اليدين وعاطل^(١)
مشي العذارى الغيد رحن عشية

ونحن نرى البحتري يصف الكامل فلا يدع معلماً من معالم عظمته إلا أبرزه فهو يجسد سموه بذعر الحمام الموقع في ذراه، ويعبر عن أنيق صنعه بجيظانه البللورية المتموجة وبرخامه المتماوج تماوج الشجائب المتداخلة ويسقوفه الذهبية المشعة ويستتانه العبقري الوشي الألوان المرتوي من فيض دجلة والعبق بنسائم الصبا تراقص أشجاره الحالية بالثمر والعاطل منه، ويصف البحتري الجعفري قصر الخليفة جعفر المتوكل، فيقول:

إن الأطباء غداة سفع محجر هيجن حر جوى وفرط تذكر

وبعد أن يتنزل في ستة أبيات يصف القصر فيقول مازجاً المدح بالوصف في بعض الأبيات:

قد تم حسن «الجعفري» ولم يكن
ملك تبوأ خير دار إقامة
في رأس مشرفة حصاها لؤلؤ
مخضرة، والغيث ليس يساكب
ظهرت بمنخرق الشمال وجاورت
تقرير لطفك واختيارك أغنيا
وسخاء نفسك بالذي بخلت به
فرفعت بنياناً كأن زهاءه
أزرى على هم الملوك وغض من
عال على لحظ العيون كأنها
ملأت جوانبه الفضاء وعانقت
وتسير دجلة، تحتها، ففناؤه

ليتم إلا بالخليفة «جعفر»
في خير مبدى للأنام ومحضر
وتراها مسك يشاب بعنبر
ومضيئة، والليل ليس بمقمر^(٢)
ظلل الغمام الصيب المستغفر
عن كل مختار لها ومقدر
أيدي الملوك من التلاد الأوفر
أعلام «رضوى» أو شواهد «صنبر»
بنيان «كسرى» في الزمان وقيصر
ينظرون منه إلى بياض المشتري
شرفاته قطع السحاب المطر
من لجة غمر وروض أخضر

(١) الديوان، ج ٣، ص ١٦٤٨-١٦٤٩، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ج ٢، ص ١٠٤٠، والقصيدة من الكامل.

شجر تلاعبه الريح، فتثني أعطافه في سائح متفجر^(١)
ولقد رشف البحري أفويق السعادة، ونهل من الرفاهية والنعيم في ظلال
التوكل، وأسعفه فته فصور تلك النعمة الغامرة تصويراً ما يزال يعقب بأريج التعميم
ولنسمع إليه مترنماً بحسن التوكلية وروبقها إذ يبدأ متغزلاً:

شوق إليك تغفص منه الأدمع وجوى عليك تغضيق منه الأضلع
وبعد سبعة أبيات من الغزل يأخذ في مدح التوكل، ثم يصف التوكلية
فيقول:

بينك في التوكلية أنها حسن المصيف بها وطاب المربع
فيحاء مشرقة، يرق نسيمها . ميث تدرجه الريح وأجرع
وفسيحة الأكناف ضاعف حسنها بروها مفضى ويحر مترع^(٢)
وما كانت تجمل الدنيا وتزهو إلا لصفاء الأيام والزمن المواتي، ويصف
البحري الدنيا والأيام على عهد التوكل في قصيدته التي أولها:

لولا تمنعني لقلت: المنزل معنى تبينه ومعنى مشكل
فيقول:

فكأنما الدنيا هنالك روضة راحت جوانبها تراح وتوئل
أو ما ترى حسن الربيع وما بدا وأعاد في أيامه التوكل
أشرفن حتى كاد يقتبس الدجى ورطين حتى كاد يجري الجنادل^(٣)

وتلك هي النعمة التي يرفل فيها الشاعر، والتي تبلغ درجة الأمان والأحلام
كما يقول البحري نفسه في قصيدته التي مدح فيها التوكل ووصف قصره الصبيح
والمليح وأولها:

إن طيفاً يزورني في المنام لخلي من لوعتي وغرامي
ويصف القصرين سالفَي الذكر فيقول:

(١) الديوان، ج ٢، ص ١٠٤٢.

(٢) نفسه، ص ١٣١٢. والأبيات من الكامل.

(٣) نفسه، ج ٣، ص ١٧٥٦. والأبيات من الكامل.

واستم الصبيح في خير وقت فهو مغنى أنس ودار مقام
 ساظر وجهة المليح فلويند طلق حياه معلناً بالسلام
 البسا بهجة وقابل ذا ذا لك، فمن ضاحك ومن بسم
 كالمجبن لو أطاقا التقاء أفرطاً في العناق والالتزام

وذلك النعيم المفرط يصل إلى درجة الأوهام والأحلام ويستعصي على الوصف:

حلل من منازل الملك كالأن سجم يلمع في سواد الظلام
 مضحات تعبي الصفات فما تد رك إلا بالظن والإيهام
 كئنا نحسها في الأساي أو نراها في طارق الأحلام^(١)

يصف الدكتور محمد صبري ذلك الشعر الذي وصف البحري فيه أماكن النعيم ومسارح السعادة تلك فيقول: «كنا معموداً بالقوافي، وشعر قد بلغ منه البحري أقصاه في إحكام الوصف وتحد... لأما... مع السلاسة والارتفاع، وقد دانت له القوافي كالجواد الأصيل الذي يعطيك عند الجري أقصى حضرة»^(٢).

«كان البحري وصافاً قديراً للحرب في الر والبحر، ولادواتها من سيوف ورماح وما هو في دالبته التي مدح بها يوسف بن محمد ومطلعها:

أصبا الأصائل أن «برقة منشدة» تشكو اختلافاً بالمحبوب السرم

ويقول في تجسيم وبلورة معنى النصر، وفي إبراز قوة الأعداء وانضباط جنود يوسف بن محمد:

عقاد ألوية تظل لها طل أعدائه وكأنها لم تعقد
 مغموسة في النصر تشدو عن يد مملوءة ظفراً تروح وتغتدي

وينوه بقوة خصومه فيقول:

شهبوا على الإسلام حد مناصل لولا التهاب حسامه لم تخمد
 حمر السيوف كأثما ضربت لهم أيدي القيون صفائحاً من عسجد

(١) الديوان، ج ٣، ص ٢٠٠٦. والآيات من الحفيف.

(٢) محمد صبري أبو عبادة البحري درس وتحليل، ص ٩١.

وكان مشيهم وقد حملوا الظبا من تحت سقف بالزجاج محرد

أما قوة يوسف وجنوده واقتلؤهم به فيقول فيها:

مسرقت أنفسهم بقلب واحد	جمعت قواصيه وسيف أوجد
لم تلقهم زحفاً ولكن حملة	جاءت كضربة ثائر لم ينجد
في فتية طلبوا غبارك إنه	نحج ترفع عن طريق السؤدد ^(١)
كالرمح فيه يضع عشرة فقرة	منقادة خلف السنان الأصيد
أطفات جمرتهم وكانت ذا سنا	والعمق، بعض حريقها المتوقد ^(٢)

وغريزة المصور عند البحري تأبى إلا أن تتألق ممتزجةً بحبه الحميم للطبيعة حتى في مواقع الردى والكسر والغمر.

ولنتأمل في أولى قصائد الديوان تلك التي يمدح بها القائد المشهور أبا سعيد محمد بن يوسف التغري الطائي ومطلعها:

زعم الغراب منبىء الأنباء أن الأحبة آذنوا بببناء

فسراه يبدع في وصف اشتباك آلات الحرب من كلا الفريقين المتصارعين، ويبرز بطولته القائد وما يتصف به الجند من فدائية، ويلم في كل ذلك بومضات من شغفه المعهود بالطبيعة فيقول:

في كل يوم قد نتجت منية	لحماتها من حربك العشاء
سهلت منها وعر كل حزونة	وملأت منها عرض كل فضاء
بالخيل تحمل كل أشعث دارع	وتواصل الإدلاج بالإسراء
وعصائب يتهافتون إذا ارتعى	بهم الوغى في غمرة الهيجاء
مثل البراع بدت له نار وقد	لفته ظلمة ليلة ليلاء
يمشون في زغف كأن متونها	في كل معركة مشون نهاء
بيض تسيل على الكماة فضولها	سيل السراب بفقرة ببداء -
فيذا الأسنة خالطتها خلتها.	فيها خيال كواكب في ماء
أبناء موت يطرحون نفوسهم	تحت المنايا كل يوم لقاء

(١) الديوان، ج ١، ص ٥٤٧-٥٤٨. والأيات من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٥٤٨.

في عارض يلق الردى الهبته بصواعق العزمات والأراء^(١)

وفي قصيدة ثانية في مدح محمد بن يوسف الثغري أيضاً، نراه يشيد بغزوه للروم، ناشده أن يرجىء الغزو حتى الربيع كي تنور الربا وتمتلئ الضروع، وأول القصيدة:

أرى بسين ملتف الأراك منازلًا موائل لو كانت مهاها موائلا^(٢)
ثم يقول:

رمى ثروم بالغزو الذي ما تابعت غزاهم فأفناهم، ولم يقتصر لهم
للك الخير أنظرهم لتنتجع الربا منورة أو تحلب الخلف حافلا
ولياً ووسمياً، رذاذاً ووابلا وسقت الذي فوق المعازل منهم
فلم تبق إلا أن تسوق المعاقلا^(٣)

وكما ترتبط الحرب بالقادة الأشاوس وبالسيوف والرماح والتروس، فلإنها كذلك لا تنفصل عن الخيول النجبية العناق، ولقد كان البحري من كبار واصفي الخيل في الحرب والسلام، ومن رائع وصفه لخيول الحرب والإشادة بسرعة انقضاضها على الأعداء، ويقدرتها على التحمل ذلك الذي ورد في قصيدة مدح بها يوسف بن محمد ابن يوسف الصامتي.. ومطلعها:

أترارك تسمع للحمام الهتف شجواً يكون كشجوك المستطرف؟
ويقول فيه:

في كل درب قد أبات جياده جازت على «الجوزات» وانكدرت على
تهوي هوي جنادب في حرجف صبحن من طرسوس خرشنة التي
ظهر من «الصفصاف» قاع صفصف وتركنا ماوة وهي مأوى للصدى
بعدت على الأمل البعيد الموجف مشفوعة بصدى الرياح العصف
أوفت بقادمتي عقاب منكف^(٤) وعلى قذاذية.. انحططن براية

(١) الديوان، جـ ١، ص ١٠، ١١، ١٢. والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، جـ ٣، ص ١٦٠٣. والقصيدة من الطويل.

(٣) نفسه، ص ١٦٠٦.

(٤) الديوان، جـ ٣، ص ١٤١٩ - ١٤٢٠. والقصيدة من الكامل.

ونحن نكاد نلهث حينما نتبع - بخيالنا - تلك الخيول العربية الأصيلة وهي تندفع كالعقاب لتمسي في مدينة وتصبح في أخرى من مدن الروم تاركة الموت والخراب حيث حلت، وفي خمسة من أبيات الشعر المشتمل بئران البطولة والمعبى برائحة الفتوة العارمة تنهاوى مدن الروم تحت سنابك الخيل، وما هي الجوازيات والصصاف وطرسوس وخرشنة وماوة وقذاذية تستسلم.

ويرى صاحب ديوان المعاني أن البحري «أوصف المحدثين للخيول وأكثرهم إجادة في نعتها»^(١)، والنظرة الثانية في ذلك الوصف تنتهي بنا إلى قبول رأي أبي هلال في هذا الشأن. ولنتأمل في تلك المقطوعة التي أفاض فيها البحري من رفته الحريية على خيول الحلبة حتى لكأنها عذوبة أو خيالات مجنحة تطير.

يقول البحري:

يا حسن مبدى الخيل في بكورها	تلوح كالأنجم في ديمورها
كأنما أبدع في تشهيرها	مصور حسن من تصويرها
نعمل غرباناً على ظهورها	في السرق المنقوش من حريرها
إن حاذروا النبوة من نفورها	أهواوا بأيديهم إلى نحورها
كأنها والحبل في صدورهما	أجادل تنهض في سيورها
مرت تباري الريح في مرورها	والشمس قد غاب ضياء نورها
في الريح الساطع من تنويرها	حتى إذا أصغت إلى مديرها
وانقلبت تهبط في حدودها	تصوب الطير إلى وكورها ^(٢)
في حلبة تضحك عن بدورها	صار الرجال شرفاً لسورها ^(٣)

وتصوير البحري للحلبة والخيول والفرسان والمدربين والمشاهدين تصوير ينسم بالركة والدقة والشمول معاً ويعلق الدكتور محمد صبري على تلك الأبيات التصويرية العبقة بأنفاس الحياة فيقول: «وهنا تبدو صورة الحلبة كاملة غاية في الحسن، صورة مصور عاش في القرن الثالث الهجري ونظر بعين القرن الثالث عشر، مصور نظر فطرب فأبدع»^(٤).

(١) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، جـ ٢، ص ١١٥.

(٢) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٤. والقصيدة من الرجز.

(٣) الديوان، جـ ١، ص ١٠٤٤.

(٤) محمد صبري: أبو عبادة البحري، دراسة وتحليل، ص ١٤٢.

ولقد أبدع البحترى في وصف الخيل من خلال امراج غريزة المصور الكامنة
 ، بحبه العميق لها وبين عن ذلك الحب في إحدى مدائحه في يوسف بن محمد
 ، بن يوسف^(١) فيقول:

وبدرين أنضيناها بعد ثالث أكلناه بالإيجاف حتى تمحقا
 فلم أر مثل الخيل أبقي على السرى ولا مثلنا أحنى عليها وأشفقا
 وما الحسن إلا أن تراها مغيرة تجاذبنا حبلاً من الصبح أبرقا^(٢)

فالشاعر يفصح تماماً عن افتتانه بالخيال، والفرس حقيقة تاريخية وثرائية وثيقة
 الصلة بالبيئة العربية ومتشابكة بأغوار النفس العربية، وهو رمز للفتوة والانتصار
 والحرية، إلا أن حب البحترى للخيال ينطوي - فيما تشف عنه أشعاره - على بعد
 شخصي يضاف إلى هذا الشعور الجماعي العام، ولقد مدح البحترى أبا نهشل
 محمد بن حميد بميمية مطلعها:

طلفت تلوم، ولات حين ملامه لا عند كبرته ولا إحجامه^(٣)
 ولتأمل هذا الشعر المعجب الذي ورد في تلك القصيدة نعتاً للفرس، وتبلغ
 رقة البحترى ونعومة وصفه حداً يطل علينا منه غير الغزل وشفافيته:

أما الجواد فقد بلونا يومه وكفى يوم مخبراً عن عامه
 جارى الجياد فطار عن أوهامها سبقاً وكاد يطير عن أوهامه
 جذلان تلطمه جوانب غمرة جاءت مجيء البدر عند تمامه
 وأسود ثم صفت لعيني ناظر جنباته فأضاء في إظلامه
 مالت جوانب عرفه فكأنها عذبات أثل مال تحت حمامه
 ومقدم الأذنين تحسب بانه بهما يرى الشخص الذي لأمامه
 يخال في استعراضه. ويكب في امه تدباره، ويشب في استقدامه
 لانت معاطفه فخيّل أنه للخيزران مناسب بعظامه
 في شعلة كالشيب لاح بمفرقي غزل لها عن شيبه بغرامه^(٤)

(١) الديوان، ج ٣، ص ١٥٠١.

(٢) نفسه، ص ١٥٠٤. والقصيدة من الطويل

(٣) نفسه، ص ١٩٨٧. والقصيدة من الكامل

(٤) الديوان، ج ٣، ص ١٩٩٠

ومن درر البحري الباقيّة، تلك الرائيّة في وصف حرب المراكب التي الحقّ فيها الأسطول الإسلامي بقيادة أحمد بن دينار المرميّة بأسطول الروم. ولقد رأينا ابن المعتز^(١) يذكرها فيها نوّه به من روائع تضع البحري في قمة شعراء عصره. وقد أحكم الشاعر نسجها من تلك الإيقاعات الفخمة لبحر الطويل، ويقافية رائية قوية مجهورة فيها ما في الحرب من عنف وما في البحر من هدير ويستهلها البحري مصرعاً على طريقته الغالبة فيقول:

الم تر تغليس الريح المبكر وماحاك من وشي الرياض المنشر؟^(٢)

وبعد مقطع رقيق يشخص لنا فيه الشتاء بقايا متسللة مهزومة متنكرة، ويجسد الريح بواكير تلقي عصاها السحرية على الكون فتحيله جنّة من الألوان والأضواء والأنداء والآلاء والأزاهير، يأخذ في مدح أحمد بن دينار ثم ينتقل إلى وصف تلك الحرب البحرية ذات الهول والأعاصير، فيضعنا في القلب من لجتها وكأننا شهدوها معه. فيقول:

غدوت على «الميمون» صباحاً وإنما
أطل بعطفه، ومر كأثما
إذا زمجر النوتي فوق علاته
يفغزون دون الاشتيام عيونهم
إذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها
إذا ما انكفا في هبوة الماء خلته
وحولك ركابون للهول عاقروا
تميل المنايا حيث مالت أكفهم
إذا رشقوا بالنار لم يك رشقهم
صدمت بهم صهب العثانين دونهم
يسوقون أسطولاً كأن سفينه
كان ضجيج البحر بين رماحهم
تقارب من زحفهما فكأنما

(١) الصولي: أخبار البحري، ص ٧٣.

(٢) الديوان، ج ٢، ص ٩٨٠. والقصيدة من الطويل.

فإصدار النوي أوامره وجراً الجنود وثباتهم أمام الموت والأهوال، وأنماط سفن الأسطوليين المتصارعين وتحركاتها ملتزمة ومتباعدة، وانعدام فرصة الجرحى في النجاة بسبب طبيعة العراك في البحر، والدعر الذي ركب ابن قيصر أو قائد جيشه في فراره ومساعدة الريح له في النجاة، يصور لنا البحري تلك المضامين في اقتدار يمزج بين سخاء الموهبة وتمكن الفن ونبض الحياة معاً.

وتنقلنا معايشتنا العسية لقتال امراكب في البحر، إلى قتال الفرسان في البر، فنقف خائسين أمام سينية البحري، كما وقف الشاعر قبل أحد عشر قرناً خاشعاً بين يدي الإيوان، يشه أسى نفسه واضطراب روحه، ثم يفيض منه العقل والوجدان برأئته السينية. ذات الوصف الأشهر لمحنة الإنسان في مواجهة غدر الإنسان وتقلبات القدر الخوان، ويسكب من روحه الحائر ومشاعره المرهقة الدامية على صخور الإيوان وأحجاره ويرى فيها صورة لنفسه فيصفها وصفاً معجزاً ينطلقها ويفجر الحياة فيها، ثم يلتفت لأبطال معركة أنطاكية من الفرس والروم، هؤلاء الذين أبدعتهم على جدران الإيوان ريشة المصور وإزميل المثال فيعيد التاريخ وكان المعركة باقية فتراه يجرمك القادة ويشعل الصراع بين الأبطال ويصفهم وصفاً خالداً، فتتحطم الصخور، وتتآكل الأجيال وتظل كلمة الفن الإنساني العميق باقية على الزمن.

إذن لقد خلد القصر وإيوانه والمعركة وأبطالها في كلمات البحري، ولقد أرجأت - فيما سلف من وصف البحري للقصور - وصفه الإيوان لانتشار صور المعركة الأنطاكية على جدرانه ومن ثم آثرت أن أفصلها وأن أملئ النظر فيها معاً.

يقول الدكتور محمد صبري في رائعة البحري: «وهي أجل قصيدة في الشعر العربي، وتعد بحق من آيات الشعر الخالدة»^(١)، ويقول الأستاذ أنيس المقدسي: «وهذه القصيدة من عيون الشعر العربي»^(٢). أما ابن المعتز فهو القائل بأنه ليس للعرب سينية مثلها^(٣). يبدأ البحري سينيته قائلاً:

(١) محمد صبري: أبو عبادة البحري ص ١٠٤.

(٢) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي ص ٢٥٢.

(٣) الصولي: أخبار البحري، ص ٧٢.

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس^(١)
وبعد أن ييوج بأوجاع نفسه وأشجان روحه، ينتقل إلى وصف القصر
والإيوان فيقول:

فكان الجرماز من عدم الازد - سن وإخلافه بنية رسم
لو نراه علمت أن الليالي جعلت فيه مائماً بعد عرس
وهو ينيك عن عجائب قوم لا يشاين البيان فيهم بلبس
ثم يأخذ في وصف معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم
والمصورة على جدران الإيوان فيقول:

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية ، أرعت بين «روم» و«فرس»
والمنايا موائل. وأنور شر وإن يزجي الصفوف تحت الدروس^(٢)
في اخضرار من اللباس على أصـ غر يُقال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيخ يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس^(٣)
يغتلي فيهم ارتياي حتى تتقراهم يداي بلمس^(٤)

ثم يعود مرة أخرى إلى وصف الإيوان فيقول:

وكان الإيوان من عجب الصند حة جوب في جنب أرعن جلس
يتظنى من الكأبة أن يبـ لدو لعني مصبح أو ممسي
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف عز، أو مرهقاً بتطبيق عرس
عكست حظه الليالي، وبات الـ محشري فيه وهو كوكب نحس
فهو يسدي تجلداً وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي
لم يعبه أن يزمن بسط الـدبـ بياج واستل من ستور الدمقس^(٥)

(١) الديوان: ج ٢، ص ١١٥٢، والقصيدة من الخفيف.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١١٥٤.

(٣) نفسه، ص ١١٥٧.

(٤) نفسه

(٥) نفسه، ص ١١٥٩.

مشمخر تعلو له شرفات
لابسات من البياض فما تب
ليس يدري: أ صنع إنس لجن
غير أني أراه يشهد أن لم
فكأنني أرى المراتب والقو
وكان الوفود ضاحين حسرى
وكان القيان خلف المتاصيه
وكان اللقاء أول من أم
. أن الذي يسريد اتبعاعاً
عمرت للسرور دهرأ، وصارت
رفعت في رؤوس «رضوى» و«قدس»
صر منها إلا فلائيل برس
سكنوه، أم صنع جن لإنس
يك بانیه في الملوك بنكس^(١)
م إذا ما بلغت آخر حسي
من وقوف خلف الزحام وخس
ر يرجعن بين حو ولعس
س ووشك الفراق أول أمس
طامع في لحوقهم صبح خمس
للتعزي رباعهم والتاسي^(٢)

وفي الحق أننا لنرى ونسمع الزمن والأقدار يتحدثان إلينا من خلال تلك القصيدة الشاعرة ولا غرابة في ذلك، فذا. أبداعها البحري عام ٢٧٠هـ. وهو في الخامسة والستين، ولا ريب أن الفنان في تلك السن تكتمل عنده من التجريب في الفن والحياة معاً، وإننا لنشعر أن موهبة الرجل قد صفت وتدفقت وشمخت وتخلصت تماماً مما قد يشوب موهبة الفنان من نواقص، شأنها في ذلك شأن ما ينتهي إليه الجوهر الثمين المشع بفعل ضغوط الزمن والمادة عليه، كما ترفرف علينا روح البحري، ثاقبة النظر شفافه الإحساس عميقة التأمل في حقيقة البشر والكون. ويرى الدكتور محمد صبري أن زورة البحري للإيوان قد أعقبت مصرع المتوكل في الجعفري^(٣)، كما يحيل الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل إلى ذلك فيقول: «وكانت لكارثة الجعفري الفضل كله في انتضاح عاطفة الحزن عنده وإعلاء أفكاره، فقال ما قاله في الإيوان»^(٤).

وما لا شك فيه أن مصرع المتوكل بتدبير من ولده المنتصر، ومصرع الفتح ابن خاقان معه - وكلاهما صديق للشاعر ومن أولياء نعمته وسعداته -، كان له أثر

(١) نفسه، ص ١١٦٠.

(٢) نفسه، ص ١١٦١.

(٣) محمد صبري: أبو عبادة البحري، درس وتحليل، ص ١٤٥.

(٤) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحري، ص ٨٩، طبعة دار العلم للملايين الطبعة الأولى بيروت ١٩٥٣.

بعيد الغور في نفس البحري خاصة أنه كان يشاركهما - ليلة مصرعهما - ما ينهلان من كؤوس اللهو ويقطفان من ثمار المنعة، إلا أن ذلك لا يحتم أن تكون عاطفة الحزن والأسى البسارية في أبيات السنية متصلة اتصالاً زمنياً مباشراً بمصرع التوكل عام ٢٤٧، وأنا أميل إلى الأخذ بما ارتأه محقق الديوان من أن السنية أنشئت بعد ذلك بثلاث وعشرين سنة لأن البحري يذكر زيارته للإيوان في قصائد أخرى حول عام ٢٧٠هـ^(١)، ولأنني أرى القصيدة بما تمثله من ذروة النضج في الفن والحياة معاً تنتمي لحصاد السبعينيات لا الأربعينيات من عمر الشاعر. والسنية في سنة وخمسين بيتاً وكلها نفس واحد جيدة السبك كأنها مصبوبة في قالب أو منحوتة من مقطع، لا تجد فيها كلمة مقلقة أو بيتاً منخفضاً عن بيت، وكلها كسلاسل الذهب في حسنها أو كسلاسل الجبال وهي مستندة إلى الأفق الدامي في جلالها وروعيتها^(٢).

وقد وصف البحري الإيوان والمعركة في نصف الأبيات تقريباً، وفي الباقي عرض لعذابات نفسه ولإيجاد الفرس ولسبب إنشاء القصيدة.

ولقد عاش البحري أغلب عمره في حجر النعيم بقصور الخلافة وأعمدة الحكم العباسي، ونهل من ينابيع الحضارة الفارسية في شتى صورها، ولا نعجب بعد ذلك حينما نراه يحب الفن الفارسي في التشييد والنقوش والرسوم حباً عارماً. ويتجه إلى تمجيده والإشادة به. ويدخل التصوير بالكلمات والتصوير بالنقوش والأحجار والألوان في مقارنة فنية، مقارنة بين عبقرية النحات والمصور في الخلق، وعبقرية الشاعر على تصوير ذلك بكلمات اللغة وإيقاع الموسيقى واشتغال الخيال. وليس مجاملة للبحري أن نرى تعبيره عن الأصل المنحوت والمرسوم أرقى فناً وأخلد على الزمن لأنه يمزج بين الحقائق المادية الملموسة في القصر أو في مشاهد المعركة وبين المدركات السامية المحلقة في خيال الشاعر والمتوهجة في تأملات الحكيم، ثم نراه يمزج في اقتدار بين شعره الحائر من تقلب الزمن وتحول الأصدقاء، وبين ما انتهى إليه أمر الإيوان بعد اختلاف الأحوال. بل إن الثبات والشموخ بعد ذلك عنصر موحد بينهما.

ولقد كان للبحري - كما أسلفنا - تجربة سابقة ممتدة في وصف القصور العباسية، وكان يعايشها بالضرورة وهي تبنى، ويلمس عن كتب عقدها وزخرفتها ويتصل

(١) الديوان: ج ٢، ص ١١٥٢ الحاشية.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ١٥٦.

بمشيئتها، ونحن نشعر أنه في وصفه للقصور قبل وصف الإيوان كان يجتهد في تقريب الشعر من النقش والتصوير، ثم تجاوز ذلك إلى الأفاق العليا في وصف الإيوان حين قال:

شمسخر تملو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدر
لابسات من البياض فما تب صر منها إلا فلائيل برس
ليس يدري أصنع إنس لجن سكتوه أم صنع جن لإنس

حتى إذا وصف المعركة استخرج أثمن ما في منجمه من عروق الذهب، وأقصى ما في لغته من طاقة على التصوير والأداء ليعت لنا أرواح كسرى والفرس والروم، فتتحرك تلك الرسوم على صفحات الجدران وتضج بالمعركة مرة أخرى، وهو معجب وقادر على أن يستخدم اللغة في التجسيم ويرى في ذلك قوة وفخامة حينما يتحول المعنى إلى صورة يمكن أن نراها، والألفاظ في الأسماع بتعين أن تكون كالصور أمام العيون... ولكنها الصور الأسرة المعجبة ويقول البحري في ذلك:

وكأنها والسمع معقود بها وجه الحبيب بدا لعين محبه^(١)
وهو يصف المعركة وصفاً شاعراً بأبياته:

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية... إلى: تتقراهم يداي بلمس

إن الهول الذي تنفس بين تلك الأشباح الفانية الباقية يغشينا ونحن بين يدي تلك القسيمة كما غشي البحري وهو بين يدي الإيوان، ويعمد البحري إلى إضفاء دلالة الشمول على تصويره وكأنه يحكي عن الصراع الأبدي بين الإنسان والإنسان حينما يستخدم الصفوف، والرجال، عوضاً عن الجيوش ويجري ذلك بين يدي المنايا السافرات، وحينما يعبر عن الصمت الرهيب الذي يغلف كل ما يدور من صراع فيقول في خفوت وإغماض جرس، نرى غمطاً عجيباً من أنماط المجاز يمزج بين الرؤية والسمع ليسكنها في هذا الجرس المغمض، ونحن في الحقيقة نرى ونسمع ونشعر بما في ذلك الفن من سموخ واقتدار.

وفي صورة المسيح الذي يهوي بعامل الرمح والملح الذي يحتمي من السنان بترسه إجماء قوي فيه دلالة الشمول للمصير الإنساني المروع.

(١) الديوان: ج ١، ص ١٦٦.

وفي وصف البحري للإيوان يمزج ذلك بخفقات قلبه ويستطيع أن يمس منا
شغاف القلوب حينها يقول:

يتطَلَّى من الكآبة أن يبـ بدو لعيني مصبح أو عسي
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف عزَّ أو مرهقاً بتطليق عرس

إنه يفجر في وجدانا أحزان الإنسان المفجوع في صداقته أو في زواجه وما
يكتنفه من مشاعر دامية وليس من شك في أن البحري يقصد نفسه حينها يصف
الإيوان بقوله:

عكست حظه الليالي... إلى قوله: واستل من ستور الدمقس.

وهذا هو الأداء الفني الفذ للبحري في رائعته السينية - تلك التي بلغ فنه
فيها الغاية التي «تتقصف دونها الأفلام»^(١)، ويقول الدكتور محمد صبري: «وبما لا
ريب فيه أن البحري بغير سينيته يرقى إلى مصاف فحول الشعراء، ولكن سينيته
زحزحت ذلك الحد الدقيق الذي يفصل بين الفحولة والعبقرية فأصبح يحمل لواء
الشعر بعد الملك الضليل»^(٢).

.. ويعد.. فهذا هو الوصف عند البحري.. وهو عندي أجل ما يبرز
شاعرية الوليد ويلور عبقرية الفلة من أغراض الشعر. وقد استطاع أن يتألق فيه
لرقته وشاعريته وحب الجلم للطبيعة وشغفه بالتصوير واقتداره عليه اقتداراً تاماً.
وعلى ذلك فكثير من أشعاره قد دخل ساحة الخلود لأن الوصف غرض فني سام
يرتفع على الأشخاص والمناسبات ومقتضيات الحياة والمادة، وسبق أن رأينا البحري
لا يكتفي بالمقطوعات الوصفية الخالصة - بل يبت الوصف الباهر في نسج شعره
وتضاعيف قصائده من شتى الأغراض والموضوعات.

الاعتذاريات والعتاب:

العتاب فن وثيق الصلة برهافة الشعور ورقة الكلمات، فتلك أجنحته
المخملية التي يدرك بها نعيم التسامح والرضا، ومن ثم كان للبحري أن يتألق في

(١) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحري، ص ٩٠.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ١٢٦.

العتاب والاعتذار، فملاك ذلك موفور لديه على أرقى صوره وأدق أنماطه، وكان لابن المعتز أن يشيد باعتذارياته في الفتح كما أسلفنا^(١): «وقد قرر أبو هلال للنايفة فضل زيادة هذا القسم إلى أقسام الشعر الجاهلي ثم قال: «ولا أعرف أحداً من المحدثين بلغ مبلغه فيه إلا البحري، فإنه قد أجاد القول في صنوفه وأحسن وأبلغ ولم يذر مزيداً حتى قال بعضهم هو في هذا النوع النايفة الثاني»^(٢).

أما ابن رشيقي فيرى أن البحري أحسن الناس طريقاً في العتاب ويقول: «وأحسن الناس طريقاً في عتاب الأشراف شيخ الصناعة وسيد الجماعة أبو عبادة البحري»^(٣).

وما لا شك فيه أن تفوق الفنان في اتجاه ما من اتجاهات فنه يقتضي عناصر شخصية وفنية تمثلت لدى البحري في رهافة الشعور ورقة اللغة وصفائها، ويقتضي عوامل موضوعية أيضاً تتفاعل مع تلك الشخصية ويفضي ذلك إلى الكمال الفني، ويلفت النظر أن النايفة ثم البحري من بعده على اختلاف العصور، قد تقلبا كلاهما في نعيم الحضارة والترف المادي، أولهما في كنف ملوك الحيرة وغسان، وثانيهما في ظلال قصور الخلافة العباسية السابحة في الرفاهية الحضارية الفارسية في أزهى صورها في العصر العباسي، وإذا كان التأثير المتبادل بين البيئة والفن وارداً ومسلماً به، فقد كان من طبائع الأمور أن يبلغ فن الاعتذار والعتاب غايته في شعر النايفة والبحري من بعده.

ولعله من المناسب أن نسمع رأي الشاعر في عتابياته وقد أورده في مدحه لإبراهيم بن الحسن بن سهل إذ يقول:

عتاب بأطراف القوافي كأنه طعان بأطراف القنا المتكسر
فأجلو به وجه الإخاء وأجتلي حياء كصبيغ الأرجوان المعصفر^(٤)

إنه عتاب يجدد الود ويفضي إلى الصفاء ويكشف ما غاب من الصداقة ويتجنب شرك القطيعة والبغضاء.

(١) الصولي: أخبار البحري، ص ٧٢.

(٢) البسكري: ديوان المعاني جـ ١، ص ٩١.

(٣) ابن رشيقي: العملة جـ ٢، ص ١٦٠.

(٤) الديوان: جـ ٢، ص ٨٩٠ من الطويل.

ومن الطبيعي أن تختلف طرق العتاب تبعاً لاختلاف المعاتب وصلة الشاعر به، فقد يمتزج بالمدح وهو الغالب على عتابه للمتوكل الذي هو أقرب إلى الاعتذار، وقد يبحث عن الأعذار التي ربما تبرر موقف من يعاتبه ويعيد إلى ذاكرته ما مضى من الود والصفاء وما يمكنه من إعزاز وتقدير، ويغلب ذلك على عتابياته للفتح، وفي بعض الأحيان تشتد ثورة نفسه فيهدد ويتوعد ولا ينسى الإدلال بما له من مكانة أدبية وعزة نفسية، وتتميز اعتذارياته وعتابياته بميل قوي إلى التحليل والاستقصاء، وبتعبير رقيق عن أرهف الانفعالات والخلجات النفسية.

يقول البحري معاتباً للفتح ومعتذراً إليه في قصيدة ميمية ويبدأ كالعادة متغزلاً:

يهون عليها أن أبيت متيسماً . أعالج وجداً في الضمير مكتماً^(١)
وبعد أن يتغزل في تسعة أبيات ينتقل إلى العتاب مباشرة دون أن يمدح الفتح فيقول:

عذيري من الأيام - رنن مشربي	ولقيني نحباً من الطير أشاماً
وأكسبني سخط امرئ بـت موهناً	أرى سخطه ليلاً، مع الليل مظلماً
تبلغ عن بعض الرضا، وانطوى على	بقية عتب شارفت أن تصرماً
إذا قلت يوماً: قد تجاوز حدها	تلبث في أعقابها وتلوما

والبحري ابتداء من البيت الثالث يصور لنا تردد الفتح بين الرضا والغضب وانعكاس ذلك عليه ويستمر قائلاً:

وأصيد إن نازعته اللحظ رده	كليلاً، وإن راجعته القول جمجماً
ثناه العدى عني فأصبح معرضاً	وأوهمه الواشون حتى توهماً
وقد كان سهلاً واضحاً فتوعرت	رباه، وطلقاً ضاحكاً فتنجها

ولتأمل كيف يتألق حب الشاعر للطبيعة وتبدي ملكته التصويرية فيعبر بها معاً عن تغير أحوال الفتح معه في البيت الأخير. ويستأنف البحري عتابه فيقول:

امتخذ عندي الإساءة محسن ومتقم مني امرؤ كان منعماً؟؟

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٩٨١، والقصيدة من الطويل.

ومكتسب في الملامة ماجد يرى اخيرا غيا والملامة مغرما
 بخوفي من سوء رأيك معشر ولا خوف إذا أن تجور ونظما
 أعينك أن أخشاك من غير حادث تبني أو جرم إليك تقدما^(١)

وتملك البحري عزة نفسه ويشعر بقيمته كشاعر فنان، وبقيمة شعره الذي
 قاله في الفتح وكأنه الزهر والنجوم فيقول:

أست الموالى فيك نظم قصائد هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجما
 ثناء كأن الروض منه منورا ضحى وكان الوشي فيه مسهما

ثم ترتفع حدة العتاب ويقترب من إيقاع التهديد المقنع فيقول:

فلو أني وقرت شعري وقازه وأجلت مدحي فيك أن يتهمسا
 لا كبرت أن أومي إليك بإصبع تضرع أو أدني لمعذرة فما
 وكان الذي يأتي به الدهر هينا علي ولو كان الحمام المقدما
 ولكنني أعلي عملك أن أرى مدلا، وأستحييك أن أتعظما^(٢)

وسبق للبحري أن وصف عتابه بأنه يستجلي وجه الإخاء، وبأنه يؤلم ولا
 يريق الدماء، ولذلك نراه بعد أن شفى نفسه وأطلق العنان لحدة انفعالاته يهدأ،
 ويلين ويستعطف فيقول:

أعد نظراً فيما تسخطت هل ترى أعد نظراً فيما تسخطت هل ترى
 رأيت العراق ناكسرتني وأقسمت رأيت العراق ناكسرتني وأقسمت
 وكان رجائي أن أووب ملكاً وكان رجائي أن أووب ملكاً
 ولا مانع مما توهمت غير أن ولا مانع مما توهمت غير أن
 وأكبر ظني أنك المرء لم تكن وأكبر ظني أنك المرء لم تكن
 حياء، فلم يذهب بي الغي مذهباً حياء، فلم يذهب بي الغي مذهباً
 ولم أعرف الذنب الذي سؤفتي له ولم أعرف الذنب الذي سؤفتي له
 ولو كان ما خبرته أو ظننته ولو كان ما خبرته أو ظننته

فالبحري ينفي عن نفسه إتيان الأقوال أو الأفعال السيئة، ويبيد هواجس

(١) الديوان ٣، ص ١٩٨٤.

(٢) نفسه.

منه من مصيره بالعراق وكأنه لا يزال يشعر - رغم طول إقامته - بأنه غريب، وهو يبدي خيبة أمله ولعله يهدد من طرف خفي باحتمال رحيله إلى الكهف، ثم نراه يدهش ويستبعد أن يدينه الفتح بمجرد الظنون، فهو لا يعلم لنفسه ذنباً وإلا لاكتفته الحسرة والندم. والبحثري كما نرى يستقصي كافة الاحتمالات التي تفضي الفتح ويفندها. كما نراه يورد كل ما من شأنه أن يجلب صفحه ورضاه ويركز عليه، ومن ذلك أن يذكره بصداقتهم وودهم الماضي وأيامهم السعيدة المشتركة ويشعره في مدحه الذي طبق الألفق:

أذكرك العهد الذي ليس سؤداً تناسيه، والود الصحيح السليماً
ولعلنا نلمح في البيت السابق روح اللوم والتأنيب اللذي ينهى عما يشعر به
الشاعر بما له لدى الفتح من دالة:

وما حمل الركبان مشرقاً ومغرباً وأنجد في أعلى البلاد وأتبعها
أقر بما لم أجنّه متنصلاً إليك، على أي إخالك ألوما
لي الذنب معروفاً وإن كنت جاهلاً به، ولك العتي علي وأنعما^(١)

وهو ينهي الموقف بأنه - على فرض ارتكابه ذنباً لا يدركه - فإن كرم الفتح كفيلاً بأن يدفعه للعفو والرضا.

ومن أرق عتاييات البحتري تلك الموجهة إلى الفتح أيضاً، والتي استشهد بها - وبالقصيدة السابقة - ابن رشيقي في تقديم البحتري على الشعراء المحدثين في العتاب^(٢).

ويبدأ الشاعر قصيدته بغزل عييم عليه روح العتاب أيضاً فيقول:
لوت بالسلام بناناً خضيباً ولحظاً يشوق الفؤاد الطروباً
وزارت عني عجل فساكتسى لزورتها «أبرق الحزن» طيباً^(٣)
ويقول في غزله أيضاً:

(١) الديوان: ج ٣، ص ١٩٨٦.

(٢) ابن رشيقي: العملة، ج ٢، ص ١٦٠.

(٣) الديوان ج ١، ص ١٤٩، والقصيدة من المتقارب.

عنت كبدي قسوة منك ما إن
 رحمت عندك ذنب المشي
 تزال تجدد فيها ندوبا
 سب حتى كآني ابتدعت المشيا
 ثم ينتقل بعد تسعة أبيات من الغزل إلى مدح الفتح في سبعة أبيات ثم يبدأ
 نبته واصلاً في البيتين الأخيرين المدح والعتاب فيقول:

نديناك من أي خطب عرا
 بن كان رأيك قد حال في
 حيث أسبابي النازعا
 يربيني الشيء تأتي به
 يأكوه أن أحمادي على
 كذب ظني بأن قد سخط
 ولو لم تكن ساخطاً لم أكن
 ولا بد من لومة أنتحي
 أصبح وردي في ساحتني
 أبيع الأجرة بيع السوام
 ففي كل يوم لنا موقف
 وما كان سخطك إلا الفراق
 ولو كنت أعرف ذنباً لما
 سأصبر حتى ألقى رضا
 أراقب رأيك حتى يصح
 ونائية أوشكت أن تنوبا
 فلقيتي بعد بشر قطوبا
 ت إليك وما حقها أن تحيا
 وأكبر قدرك أن أستريسا
 سبيل اغترار فألقى شعوبا
 ت، وما كنت أعهد ظني كلوبا
 أذم الزمان وأشكو الخطوبا
 عليك بها مخطئاً أو مهيأ
 لك طرقات، ومرعاني محلاً جديا
 وآسى عليهم حبيباً حبيبا
 يشق فيه الوداع الجيوبا
 أفاض الدموع وأشجى القلوبا
 تخالجي الشك في أن أتوبا
 لك: إما بعيداً، وإما قريباً
 وأنظر عطفك حتى يشوبا^(١)

فالبحتري يشعر بخيبة أمل لتغير الفتح من الرضا إلى الغضب، وهو يكاد لا
 يصدق ذلك لأنه لا يعلم لنفسه ذنباً، ولكن دليل غضب الفتح هو تنكر الدنيا له.
 وهو لا يتردد عن التوبة إلا أن لا يدرك الخطيئة ليرجع عنها ولذلك سيصبر
 ويتحمل إلى أن ينال رضا الفتح.

ونلاحظ في تلك المقطوعة العتابية أن البحتري قد مزج بها روح الغزل
 وبعض ألفاظه وتعبيراته كقوله: «أبيع الأجرة» وما كان سخطك إلا الفراق أفاض
 الدموع وأشجى القلوبا، ولا شك أن الصلة قائمة نفسياً بين الغزل والعتاب

(١) الديوان: ج ١، ص ١٥٣.

مكلاهما قائم على الانفعال والشعور المرفف .

ومن عتاياته الرقيقة في الفتح أيضاً تلك المقطوعة الخالصة في العتاب:

اغثني يا فتح أنت وظاعن	في الظاعنين، وشاهدي ومقيي
ماذا أقول إذا سئلت فحطني	صدقي، ولم يستر عليّ تكذبي؟
ماذا أقول لشامتين يسرهم	ما ساعني. ولتكر متعجب؟
أقول مغضوب عليّ! فعلمهم	أن لست معتذراً، ولست بمذنب!
أم هل أقول تخلفت بي عنده	حال؟ . فمن ذا بعده مستصحي؟
ساقيم بذك - إن أقمت - بغصة	في الصدر لم تصعد، ولم تنصوب
وسارفض الأشعار إن مذاقها	بمدح غيرك في فمي لم يعذب
لا أخلط التأمل منك بغيره	أبدأ، ولا أقي ذني المكسب ^(١)

فالبحتري يصور هنا ما يعانيه في مواجهة الآخرين بما صار إليه الأمر بينه وبين الفتح من قطيعة، فالناس بين شامت، ومتعجب لا يصدق، وتكرار استخدامه لأسلوب الاستفهام يعكس قلقه وعجزه عن مواجهة الموقف، ثم نراه يؤكد للفتح أنه باق على إخلاصه منتظر صفحه لا يعدل به بمدحاً، ويرى اتصاله بغيره سلوكاً دنيئاً معيياً.

ومن رقيق عتاب أبي عبادة تلك القصيدة الخالصة أيضاً في العتاب، والتي وجهها إلى الفضل الهاشمي كما يرجح محقق الديوان^(٢) يخاطبه البحتري مباشرة ودون نسيب أو مدح فيقول:

يا فضل فيم الصدود والغضب؟	أم فيم جبل الصفاء منقضب؟
أم فيم هجران هائم بكم	تقصونه دائماً ويقترب؟
هذا للذنب، فلن أعوذ له	مما أعقت ربح شمأل نكب
أم دب لي كاشح فأضرم لي	عندك ناراً بالأنفك تلتهب؟
يا فضل أشمت بي العداة، وقد	أعطيتهم فيّ فوق ما طليوا

(١) الديوان: ج ١، ص ١٤١، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٣٤٣ الحاشية.

(٣) نفسه، ص ٣٤٤، والقصيدة من المشرع.

صدك عني وجفوة حدثت
 كان صديقاً، فصار معرفة
 إني لبك عليه ما طرفت
 بخاء محزونة على ولد
 أندب حياً ماتت مودت
 باخ سنا نار وده فخب
 قد كنت آتية للسلام فلا
 قد كان يدي ودأ وتكرمة
 إذ أنا في عنفوان منزلة
 نظلني للملوك أسمية
 في خفض عيش وظل مملكة
 حتى إذا ما الزمان أعوص بي
 أغلق دوتي باب الصفاء كذ
 يا صاحباً لم أخف تغبره
 مالي - وكنت الصديق أمله
 آتيك سعيأ معفراً قدمي
 عني، كأني إذا أتيتكم
 نمة حجابك الجفاة إذا استأ
 ليس جزاء القنول فيك بما
 هذا لعمرى والحر لا يرتضي الـ
 يا فضل لا أحمل الجفاء ولي
 هيهات! هيهات لا أهون ولي
 تمنعني نبعة مغرسة
 عن حل ما في احتماله ضعة
 يا فضل لي مقول أقول به
 تحجزني عنك حرمة قدمت
 كم من عدو أرغمت معطسه

- غال وده العطب
 بذاك القلوب تنقلب
 فاض دمعها السرب
 م يعي يا الإشفاق والحذب
 طوراً، وطوراً عليه أنتحب
 وكان حيناً لناره لهب
 تسترفي عن لقائه الحجب
 إذ مشرع الود بيتنا عقب
 تكرمني مرةً لها العرب
 أمطارهن: اللجين والذهب^(١)
 قد كان يصفو لنا بها الحلب
 والدهر فينا لصرفه نوب
 لم يك بيني وبينه سبب
 ما هكذا فعل من له أدب
 وأرجحي نفعه وأرتقب
 يحفزني الشوق ثم تحتجب
 مسلماً شارف بها جرب
 ذنت همروا عليّ أو قطبوا
 تقصر عنه الصفات والخطب
 هون: وإن قل عنده النشب
 في الأرض مندوحة ومضطرب
 عمن جفائي منادح رحب
 فادح شأنها ولا قلب^(١)
 حتى يوارى عظامي الترب
 غضب - إذا ما هزته - ذرب
 وخلة ما يشينها كذب
 فيك، وكم فيك هزني الغضب

(١) الديوان: ج ١، ص ٣٤٥

عل رجال إذا هم قدحوا فيك فبني وبينهم نحب
 إن حصل الناس في فمالم كنت اللي أصطفي وأنتخب
 أجعلك الفذ من قداحهم إذا أجليت، وإن هم غضبوا
 ثم أراني لديك مطرحاً أجني على حرمتي وأجتنب^(١)

وفي الحق أن القصيدة - رغم طولها - نراها متماسكة يفضي السابق من أبياتها إلى اللاحق، ولعل لوحدة الموضوع الأثر الأكبر في ذلك، فالقصيدة كما أسلفنا خالصة للعتاب، هذا بالإضافة إلى أن العتاب عرض شعري يتفي احتمال التكلف فيه إذ إنه على الأغلب تجربة شعورية حقيقية لا تختلف إلا باختلاف من توجه إليه القصيدة ودرجة علاقته بالعتاب.

والبحري هنا يتبع كافة ما يتصل بالعتاب من معايير واحتمالات. ونراه يراوح بين الرقة واللين من ناحية، وبين الشدة وللقوة من ناحية أخرى وكأنه يحافظ على شعرة معاوية من أن تنقطع، إنه يتهدد ويمعن في الدل بنفسه ويمكثته ثم يعادل ذلك بشيء من اللطف والاستعطاف ويأتي في ذلك برائع التعبير النابع من شعور فياض بأن العواطف والصدقات تنفَس بالحياة وتحمد بالموت وإن بقي أصحابها على قيد الحياة، وذلك حين يقول:

أندب حياً ماتت مودته طوراً وطوراً عليه أنتحب

فالفجيمة الحقة للقلب تكمن في ذبول الصداقة بعد نضرتها، وانتهائها من الخصوية إلى الجذب والموت. وما أشد وطأة ذلك على الإنسان خاصة الرجال، ثم نراه يكتف الشعور بالألم والصدمة بأن يورد الفعل من جانبه. ورد الفعل المعاكس من الفضل في نحو قوله:

أتيك سعيأ معفراً قدمي يحفزني الشوق ثم تحتجب
 عني، كأي إذا أتيتكم ملأ شارف بها جري
 وقوله:

أجعلك الفذ من قداحهم إذا أجليت، وإن هم غضبوا
 ثم أراني لديك مطرحاً أجني على حرمتي وأجتنب

(١) نفسه، ص ٣٤٦.

ويبلغ غاية الدقة والرقّة معاً حين يصور في تركب ذلك التحول الذي حدث في شعور الفضل وإحساسه المرير لذلك . . فيقول:

أغلق دوني باب الصفاء كأن - لم يكن بيني وبينه سبب
وفي عتابه لأصدقائه المقربين من غير الحكام، نراه يعمد أحياناً إلى الشدة والنعيف والإنذار بالقطيعة وذلك تعبيراً عن إحساسه بالغضب والصدمة لتغير ذلك الصديق.

يقول في قصيدة عتابية يبدأها متغزلاً فيقول:

تعود عوائد الدمع المراق على ما في الضلوع من احتراق^(١)

ثم يلج بعد التغزل في عشرة أبيات إلى العتاب المر العنيف فيقول:

أقول لصاحب خلعت عنه	يدي إذ ملّ أو ستم اعتلاقي
فراق من جفاء حال بيني	وبينك، أم فراق من فراق؟
وكنا بالشّام إخال خيراً	لرعي المهد منا بالعراق
أقلّ وفاء أرضك أم تجاوزت	خلاتق غير وافية الخلاق؟
فلا تتكلفن إليّ وصلأ	تلاقي من أذاه ما تلاقي
مقى ترد التزئيل تعترفني	قصير النذيل مشدود النطاق
ولاني حين تؤذني بصرم	ربيط الجأش متسع الخناق
أرى عبد الصديق فإن تحلّى	بظلم فارح عتقي أو إباقي
ولن تعادني أشكو مقاماً	على مضض وفي يدي انطلاقي
وليس العرس في نفسي بأحلى -	مع العرس الفروك - من الطلاق ^(٢)

ونبرة هذا العتاب عنيفة قوية مهددة، وواضح أن ذلك يرجع لطبيعة علاقته بمن يعاتبه فهو على الأغلب أخ صديق ليس بحاكم ولا أمير، والعلاقة بينه وبين البحري فيها يبدو كانت علاقة وثيقة ممتدة في الزمان وفي المكان لأنها جمعت بينهما في الشام والعراق، ولعل ذلك يفسر صدمة الشاعر التي أدت إلى هذا العتاب المر العنيف.

(١) الديوان: ج ٣، ص ١٥٢٥، والقصيدة من الوافر.

(٢) الديوان: ج ٣، ص ١٥٢٧.

ولا بد لنا من النظر في إحدى عتايياته - وبالأحرى استعطافه واعتذاره - للمتوكل، بعد أن اطللنا على غلط ذلك الفن موجهاً للحكام الأصدقاء دون الخلفاء - خاصة الفتح - وموجهاً لأصدقاء من الإخوان البعيدين - غالباً - عن النفوذ والسلطان.

في مدحة من مدائحه في المتوكل يبدأ متغزلاً فيقول:

شوق إليك تفيض منه الأدمع . وجوى عليك تضيق منه الأضلع^(١)

وبعد أن يتغزل، يمدح الخليفة، ويذكر المتوكلية، وفي نهاية القصيدة يتوجه إلى الخليفة بالاستعطاف والاعتذار ويطلب اللقاء ليدافع عن نفسه ويبرئها مما أغضب الخليفة عليه... يقول:

هل يجلين إليّ عطفك موقف	ثبّت لديك أقول فيه وتسمع
ما زال لي من حسن رأيك موئل	أويّ إليه من الخطوب ومفسزع
فعلام أنكرت الصديق، وأقبلت	نحوي ركاب الكاشحين تطلع
وأقام يطمع في تهمضم جانبي	من لم يكن من قبل فيه يطمع
إلا يكن ذنب فعدلك واسع	أو كان لي ذنب فعفوك أوسع ^(٢)

فالبحتري هنا يذوب رقة ويستعطف الخليفة المتوكل، إذ إنه انصرف عن الشاعر وجفاه وهو على ثقة من براءته ويسعى لإثباتها بلقاء الخليفة العادل، ثم نراه يسعى لمرضاة الخليفة بكل وسيلة فيفترض أن يكون مذنباً ويرتكن إلى عفو الخليفة الذي هو أوسع من عدله والبحتري يعبر عن ألمه لجفاه الخليفة له بتصوير أثر الجفاه في دفع المبغضين إلى إظهار العداء والشماتة والسعي إلى إيذائه وظلمه.

وهكذا... نرى البحتري... قد تفوق في العتاب والاعتذار تفوقاً ينبع من تمييزه بين شخوص من يوجهه إليهم، وينبع أيضاً من أن التألق في ذلك الفن يتطلب الرقة والعدوية في المشاعر وطرق الأداء جميعاً، وقد توافر ذلك في أجل صورته لدى البحتري ويؤكد ما لمسته في نماذج عتايياته السالفة من نعمة حريرية قلما نجدها في سواه^(٣).

(١) نفسه، جـ ٢، ص ١٣١٣.

(٢) نفسه، جـ ٢، ص ١٣١٠، والقصيدة من الكامل.

(٣) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص ٢٤٦.

الغزل والطيف والشيب وبكاء الشباب :

العلاقة بين الرجل والمرأة هي في اعتقادي أعمق وألس وأغرب ظواهر الحياة كانت كذلك منذ الأزل، وستبقى كذلك إلى الأبد. وعلى الرغم من أنها جوهر الحياة وقطبها الذي تدور حوله، وعلى الرغم من أنها سبع المسرات والتعاسات لكل بني الإنسان، وعلى الرغم من أننا - نحن البشر - ندرك ذلك تمام الإدراك ونعائشه بعدد الحفقات والبضات، فإن تلك العلاقة ستظل أشد الأمور غموضاً وأكثرها غائزاً. وأغرب ما في غموضها هذا أنه مر بالوضوح والمباشرة والتجريب عبر كل لحظة من لحظات الزمن، وسبب ذلك - فيما اعتقد - أن كل علاقة بين رجل وامرأة هي في حقيقتها تجربة فنية، أو ينبغي أن تكون كذلك، ولأن الإنسان والفن يستعصيان أبداً على التقنين والتقييد لأنها تجارب متفردة، وحالات متميزة شديدة الخصوصية، فقد نتج عن تلك الطبيعة ذلك الغموض الساحر الذي يكتنف العلاقة بين المرأة والرجل، وأصبح لا يمكن لزاعم أن يزعم بأن كلمة نهائية في هذا الخصوص قد قيلت، ونتج عن ذلك أيضاً حقيقة فنية ونقدية أكيدة هي أن موضوعات الحب في كل الفنون كانت وستبقى أعظم الموضوعات أسراً وامتلاكاً لشاعر الناس وأرواحهم في كل العصور.

ولقد تغزل البحري وأنشد للحب شعراً كادت كلماته أن تهنج من فرط الرقة والعدوبة، واتصل غزله فيما يشبه الظاهرة المطردة بوصف الخيال والشيب في مرحلة من حياته هي العراقية، ويطل علينا سؤال حائر ينبع في حقيقته من ذلك الغموض الذي يكتنف علاقة الرجل بالمرأة والذي أشرنا إليه آنفاً وهو: هل أنشد البحري للعواطف عن تجربة صادقة ومعاناة حقيقية؟ أم ترى غزله كان قياماً بتقاليد القصيدة العباسية التي حل وصف الحبيب والتفني بعاصف الأشواق في مقدمتها محل الوقوف على الديار وبكاء الأطلال في مقدمة القصيدة القديمة.

لقد اختلفت الآراء في ذلك، على الرغم من أن ارتباط الشاعر العاطفي بحلوة الحلبية ثابت ومتفق عليه، والكثير من مقطوعاته في الحب ينشده الشاعر، إما في وصفها أو في وصفه طيفها الذي يرفرف عبر صحراء الشام ليزوره في العراق ومما يدل على ثبوت تلك العلاقة وشيوعها بين الناس، ما ذكره الطبيب البغدادي ابن مطلان (المتوفى سنة ٤٤٤هـ) في وصف رحلته من بغداد إلى مصر ومروره بالشام، إذ

يقول عن حلب: «وفي وسط البلد دار علوة صاحبة البحري» وذلك وفقاً لما أورده القفطي في تاريخ الحكماء^(١).

فالدكتور محمد صبري لا يرى وراء عذوبة التشبيب عند البحري عاطفة خاصة، وإنما يردّها إلى رهاقة شعوره وتفاعله - بشكل عام - مع المرأة التي هي حقيقة كونية تساوي الحياة نفسها فيقول: «فالبحري لم يكن من العشاق إلا أنه كان كبير القلب عظيم الإحساس يكاد يلوح كل نبرة من النبرات وكل لون من الألوان التي تموج بها الحياة في محيط الكون. فحركات المرأة وأصواتها مثلاً يضاعف منها ذلك الإحساس ويكبرها تكبيراً يتردد بين الخيال والحقيقة... وهل المرأة إلا الحياة أو بعض الحياة فكل شاعر يحس بالحياة، يحس بها ويحس بمشاكلتها كل منها للأخرى بقسوتها وغضارتها»^(٢).

أما الأستاذ أنيس المقدسي فمع تسليمه برشاقة غزل البحري، فإنه يراه غمطياً ويجرده من هذا العمق الذي وسمه به الدكتور محمد صبري... يقول الأستاذ المقدسي: «إذا قلنا غزل البحري فقولنا هذا يصدق على كل شاعر من مداحي العصر العباسي، وهو على الغالب نوع من الفن الكلامي يصدر عن به قصائدهم. تمهيداً لما يقصدون، ومع ما قد نجده فيه من رشاقة لا ينظم عادةً بشأ لوجد متقد أو تصويراً لخواص شخصية صادقة، على أن الشعراء يتفاوتون في ذلك. وفي غزل شاعرنا البحري حلوة ولطف يجيبانه إلى النفوس»^(٣).

والغالب أن الأستاذ المقدسي قد بنى حكمه هذا على ما ارتآه بعض الأقدمين من عدم قدرة البحري على التخلص الحسن من التشبيب إلى المديح، وقد يكون الحاتمي والقاضي الجرجاني هما اللذان سبقا إلى ملاحظة ذلك كما سبق أن أشرنا^(٤).

ويرى ابن الأثير أيضاً هذا الرأي في سوء التخلص البحري ويقول: «إنه لم

(١) جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي: تاريخ الحكماء، ص ٢٩٦ ليزج

١٩٠٣. وبروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٤٩.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ١٨٢.

(٣) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العباسي، ص ٢٥٦.

(٤) الوساطة: الجرجاني، ص ٤٨.

سوء. التخلص من الغزل إلى المديح بل اقتضبه فصلاً، ولقد حفظت شعره فلم احد له من ذلك شيئاً مرضياً إلا اليسير^(١).

وفي الحق أننا - في ضوء مجموعة من القرائن - بوسعنا أن نخلص إلى رأي مغاير في غزل البحري، فالشاعر قد عرف برهافة الحس وصفاء المشاعر، واشتغال عاطفته بحب علوة حقيقة لا شك فيها، فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاغتراب الفنان من تأثير بالغ وعنيف في اتقاد عواطفه - خاصة عاطفته تجاه المرأة - كان في الإمكان بعد ذلك أن نقبل صدور الكثير من تشبيب البحري عن معاناة حقيقة وانفعال صادق، خاصة أن هذا الغزل يتميز بالتدفق والعدوثة وقوة التأثير جميعاً كما ذكرنا سلفاً. يقول عبد العزيز سيد الأهل: «إن احتاج باب من أبواب الشعر إلى الرقة فالتشبيب أحوج، وقد رق البحري في غزله حتى كاد ينقصف في مشيته، وجاء بما لم يكن في حساب المعاني، وديوان شعره يوجع بهذا الفن موجاً»^(٢).

أما ظاهرة عدم التخلص الحسن من النسيب إلى المدح التي أشار إليها القاضي الجرجاني، وابن الأثير وأخذ بها المقدسي، فلأنها - فيما أرى - تؤكد صدق البحري في غزله ولا تنفيه، ذلك لأنه لو كان غزلاً مصنوعاً لاصطنع له البحري من وسائل حسن التخلص ما يلائمه، ولا يمكن لزاعم أن يزعم عجز البحري عن ذلك، وعلى هذا فال تفسير المقبول لتلك الظاهرة هو أن البحري، كان يرضى عواطفه ويعبر عما يعاينيه من مشاعر وانفعالات صادقة في مقطوعات مستقلة، ثم يتخذ بعضاً منها مقدمات لقصائده نزولاً على تقاليد الشعر آنذاك.

يقول الدكتور أحمد بدوي: «ولعل كثيراً من سوء التخلص يعود إلى أن كثيراً من غزل البحري في مقدمات قصائده كان غزلاً مقصوداً لذاته، يرسم فيه عواطفه وإحساس نفسه، فكانت القصيدة في الواقع كأنها مركبة من قصيدتين: واحدة يفرغ فيها عواطفه في الغزل، وأخرى لغرض المدح أو غيره من الأغراض، فكان البحري، كان يضم إحدى القصيدتين إلى الأخرى من غير أن يعني بالربط بينهما. ولذلك أرجح أن كثيراً من هذا الغزل الذي بدأ به قصائد مدحه كان غزلاً صرفاً أنشأه البحري إرضاءً لعاطفته الشخصية. وإلا فإنه من غير المعقول أن شاعراً عباً

(١) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٢٦٣ - ٢٦٤.

(٢) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحري، ص ١٠٨.

كالبحتري لا يكون له في الغزل إلا ثلاث قطع صغيرة، ولا نستطيع تعليل ذلك إلا بأنه قد أشبع نفسه غزلاً بهذا الغزل الذي بدأ به المدح^(١).

ولقد عرض البحتري في غزله كافة ما يمكن تصوره من أحوال العواطف بين الرجل والمرأة فنراه على سبيل التمثيل يصور عهود الأحباب قبل التفرق، وذكرياتهم المذبة المثيرة بعده، ويصور ارتباط الطبيعة الفاتنة بسحر المحبوب وجماله الأسر، وما ينهل في حضوره من رحيق السعادة.

ويصور ما ينجم عن عدم إنجاز الوعود من أسى وعذاب، لأن المحب لا يجد الحياة بنعاعتها وشقاؤها إلا في رحاب الحبيب، ولأن المحب عاجز عن نسيان حبيبه وإن أراد ذلك فهو لا يحتمل، ولذلك يصبر على ملاقة المهجران والعدل، بل قد يلذ له ما يلاقيه في الحب من عذاب ويرى - رغم ذلك - حبيبه أروع المخلوقات وأعظمها فتنة وأسراً وأنه مقبول في شريعة الحب أن يتذلل ويخضع ويتعبد في محرابه، ونراه يذهب إلى أن أصدق الحب وأبقاه إنما هو لأول حبيب. وكأنه يود أن يؤكد بقاء جذوة حبه لعلوة مشتعلة في أغواره رغم ترحاله الذي لم ينقطع أثر المجد في الأرجاء الشاسعة للدولة.

وإني لأؤثر أن نبداً رحلة الحب مع البحتري بمقطوعة تجمع بين علوة والطيف، على أن نعرض بعد ذلك بشيء من التفصيل لنماذجه التي اشتهر بها في الطيف والشيب.

يقول أبو عبادة في مقدمة إحدى مدائحه في المعتز:

خيال يعتريني في المنام لسكرى اللحظ فاتنة القوام
لعلوة.. إنها شجن لنفسي ولبلال قلبي المستهام
إذا صفرت رأيت الظرف بحثاً ونار الحسن ساطعة الضرام

ونأسرنا تلك العذوبة الرقيقة في التعبير: سكرى اللحظ، فاتنة القوام، شجن، بلبال، مستهام، نار الحسن. إنها لغة شفافاة مصفاة تتواءم تماماً مع ما يريد الشاعر أن يبين عنه من رقيق العواطف.

ولئن كانت الحياة قد باعدت بينه وبين حبيبته، فإنه - على البعد - يرسل لها

(١) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ٢١٥.

حاج الأسوار . يسعد بلعياها في عالم لأحلام و... بها مع كل جميل من
لامح حياة .

سلام الله كل صباح يوم
لقد غادرت في جسدي سقاماً
وذكرنيك حسن الورد لما
لئن قلّ التواصل أو تبادى
فكم من نظرة لي من قريب
ألتخذ المراق هوى وداراً
عليك، ومن يبلغ لي سلامي؟
بما في مقتلتيك من السقام
أتى ولذيذ مشروب المدام
بنا المهجران عاماً بعد عام
إليك وزورة لك في المنام^(١)
ومن أهواه في أرض الشأم؟؟

وزراه يلح على إرسال السلام إلى حبيبته على البعد فيقول في مقدمة إحدى
مدائحها في المتوكل:

ألا هل أتاها بالمغيب سلامي
وهل علمت أي ضنيت، وأنها
وהל خبرت وجدي بها وغرامي؟
شفائي من ذاء الضنى وسقامي^(٢)
والبحثري كلف بعلوة، فهي حبه الأول وهو يقول إن للحب الأول مقام
سام في النفس والقلب يقول في مقدمة إحدى مدائحها في المتوكل:

قل للسحاب إذا حدثه الشمال
عرج على «حلب» فحيّ محلة
لغريرة أدنو وتبعد في الهوى
وخليفة الأخط - ناعمة الصبا
لا تكذبن فأنت ألطف في الحشا
لو شئت عدت إلى التناصف في
أحنو عليك وفي فؤادي لوعة
وإذا هممت بوصول غيرك ردي
وأعز ثم أذل ذلة عاشق
وسري يلين ركبته المتحمل
مأنوسة فيها لعلوة منزل^(٣)
وأجود بالود المصون وتبخل
غري الوشاة بها ولج العذل
عهداً، وأحسن في الضمير وأجمل
الهوى ويدلت من مكنونه ما أبذل
وأصد عنك ووجه وذي مقبل
ولهُ إليك وشافع لك أول
والحب فيه تعزز وتذل^(٤)

(١) الديوان: حـ ٣، ص ١٩٣٢، والقصيدة من الوامر

(٢) نفسه، ص ٢٠٠، والقصيدة من الطويل

(٣) نفسه، حـ ٣، ص ١٥٩٩، والقصيدة من الكامل

(٤) نفسه، ص ١٦٠٠

فها هو الشاعر يضع بين مشاعرنا بعضاً من أحوال المحبين متمثلةً فيما بينه وبين علوة من حنو قلبه عليها وهو ملتانع، وتكلفه الجفاء الذي يكذبه ظاهر وده وحنينه، وهو رغم القسوة والبعد يمنعه جيروت الحب الأول وهو حبه لعلوة أن يصل غيرها. ولا يملك من أمره إلا أن يقاوم عواطفه ويعتز بكبريائه ثم لا يلبث أن يستسلم لعواطف عشقه المتقدة فيذل ويستسلم.

ويذكر عهد علوة أيضاً في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل:

عهد لعلوة باللوى قد أشكلا	ما كان أحسن مبتداه وأجملا
أنسى ليالينا هناك وقد خلا	من لهونا في ظلها ما قد خلا؟
عيش غرير، لو ملكت لما مضى	رداً، إذا لرددته مستقبلا
لاموا على ليلى الطويل وكلما	عادوا بلوم كان ليلى أطولا
اتبع هواك إلى الحبيب فإني	رشد، ونحل لعاذل أن يعدلا
والله لا أسلو، ولو جهد الذي	يلحي، وما عذر المحب إذا سلا ^(١)

فهو إذن مدله في حبها رغم بعد علوة وهجرها، وهو يعيش في واحة الذكريات الماضية الوارفة بظلال السعادة التي تخفف من هجير الهجر في الحاضر، وهو منساق في تيار حبه الجارف لأنه الرشاد بعينه، فليس للعاشق الحقيقي أن يسلو المحبوب أو يمله.

ويقول في مقطوعة تشف باللوعة والأسى وهو في أربعة أبيات خالصة للغزل:

يا بديع الحسن والق	د، به وجدي بديع
يا ربيع العين، إلا	أنه مرعى منيع
أنا من حبيبك حمد	ت الذي لا أستطيع
فيذا باسمك نادى	ت أجابتي الدموع ^(٢)

ويقول في مقدمة مدحة من مدائحه في المتوكل:

شوق إليك تفيض منه الأدمع وجوى عليك تضيق منه الأضلع

(١) الديوان: جـ ٣، ص ١٦٥١، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، جـ ٢، ص ١٢٩٥، والقصيدة منه مجزوء الرمل.

ر بن تجده الليالي كلما
إني وما قصد الحجيح ودونهم
أصميك أقصى الود غير مقلل
وأراك أحسن من أراه وإن بدا
يعتادني طربي إليك فيغتلي
كلف بحبك مولع، ويسرفي
قدمت وترجعه السنون فيرجع
خرق تحب به الركاب وتوضع^(١)
إن كان أقصى الود عندك ينفع
منك الصدود وبان وصلك أجمع
وجدني، ويدعوني هواك فأتبع
أني امرؤ كلف بحبك مولع^(٢)

وعلى الرغم من أنه لم يذكر علوة صراحة، فمن السهل أن نلمح حبها يوجه
أبيات الشاعر، فهو الشاعر إياها هو الهوى القديم الذي تجده الليالي وترجعه
السنون.

ويقول في ثلاثة أبيات غزلية مستقلة:

في حضور الفراق عند لقاءك
وإذا ما نأيت هون ما ألد
لك احتراق يفوق كل احتراق
ليني قد رأيت وجهك عن قر
لقاء من نأيك رجاء التلاقي
ب، فليني إليك بالاشواق^(٣)

والمثال في تعبير البحري عن جزع المحبين من أسى الفراق باستخدام
الاحتراق، يراه قد سبق عصره في ذلك فالاحتراق يؤدي إلى غاية العطب وذلك ما
قصد إليه الشاعر وصوره بتغيير جديد غير مستهلك. وهو يعيش في عذاب هذا
الفراق على أمل اللقاء الذي يهون من أشجانه.

وفي مقدمة إحدى مدائحه في المعتر يذكر العذل في حبه علوة ويرى أن ذلك
الحبه من صميم أخلاقه ويتعنى لو أحب اللائمون ليعذروه. يقول:

بوجي لو يهوى العذول ويعشق
أرى خلقتاً حبي لعلوة دائماً
إذا لم يدم بالعاشقين التخلق
خيالاً أن من آخر الليل يطرق
أقسم فيه الظن، طوراً مكذباً
به أنه حق، وطوراً أصدق^(٤)

(١) نفسه، ص ١٣١٠، والقصيدة من الكامل.

(٢) اللذه: ٥٠، ح ٢، ص ١٣١٠.

(٣) نفسه، ج ٣، ص ١٥٤٨، والقصيدة من الخفيف.

(٤) نفسه، ص ١٥٣٤، والقصيدة من الطويل.

أعاف وأرجو بطل ظني وصدقه
وقد ضمنا وشك التلاقي، ولفنا
فلم تر إلا غبراً عن صباية
فأحسن بنا، والدمع بالدمع واشج
ومن قبل قبل التشاكي ويعده
فلو فهم الناس التلاقي وحسنه
فلله شكي حين أرجو وأفرق
عناق على أعناقنا - ثم ضيق
بشكوى، وإلا عبرة تترقرق
يمازجه، والخد بالخد ملصق
تكد لها من شدة الوجد تشرق
لحب من أجل التلاقي التفرق

وقد استطاع البحري بريشة الفنان أن يصور هذه اللقاء بين عاشقين تصويراً
ملتهباً عنيقاً يستمد ألوانه من المعنويات فيستخدم الشك والخوف والتلاقي والصباية
والوجد والتشاكي ومن المحسوسات فيستخدم العناق والدموع والخدود، ثم يتخذ
من تلك الصورة المشوقة النابضة والمصاحبة للقاء المحبين وسيلة للتخفيف من
قسوة الفراق، إذ إن اللقاء لا يكون إلا بعد فراق.

وتلك صورة أخرى للحب الخاضع المستسلم، ونرى البحري فيها يقول بأنه
لا كبرياء في الحب، يقول أبو عبادة في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل :

لم لا ترق لذل عبدك وخضوعه فتفي بوعدك
إني لأسألك القليل هل وأتقي من سوء ردك
أما ووصلك بعد هجرك واقترباك بعد بعدك
لا لمت نفسي في هواك ولا انحرفت لظول صدك
ولئن أسأت كما سمع شيء لما وددتك حق ودك^(١)

وقال في مقدمة مدحة أخرى في المتوكل أيضاً:

غلف في الذي وعد سيل وصلأ فلم يجد
فهو بالحسن مستبد، وبالدل منفرد
يشئ على قضيب ب، ويفتر عن برد
قد تطلبت مخرجاً من هواه فلم أجد
بأي أنت! ليس لي عنك صبر ولا جلد
ضاق صدري بما أجد من وقلبي بما أجد

(١) الديوان: ج ٢، ص ٧٠٥، والقضية من مجزوء الكامل.

معضب - - - - -
 واستكثني هم - - - - -
 - - - - -
 - - - - -

وفي الحق أن البحري قد عرف كيف يلقي بأعذب مفردات اللغة ويصوغ في أرق تعبيراتها ليصور مشاعر الحب هذه، وهي مشاعر مسلسلة، إلا أنها نوع من الحب، يصوره من خلال الحبس الأسر المستند والدلال الطاعني من الحب الذي لا يقبل من حبيبه إلا الاستسلام لأهوائه، ويحرم عليه الشكوى من العذاب ولننظر في هذه الرقة البخترية الشاعرة في حضرة الحب والمحبوب:

أميرتي! لا تغفري ذنبي	فإن ذنبي شدة الحب
يا ليتني كنت أنا المبتلي	منك بأذى ذلك الذنب
حدثت قلبي عنكم كاذباً	حتى قد استحييت من قلبي
إن كان يرضيكم عذابي وأن	أموت بالحسرة والكرب
فالسمة والطاعة مني لكم	حسبي بما يرضيكم حسبي ^(١)

لكم كان البحري شاعراً رقيقاً حقاً حين خاطب حبيبته بقوله «أميرتي»، وأحسب أنه قد سبق عصره بهذا الاستخدام الشعاري والصادق معاً، لأن الحبيبة أميرة على الخلجات والمشاعر، وكم كان البحري رقيقاً حين جمع بين الغفران والذنب وشدة الحب في البيت الأول، وكم كان الرجل شاعراً خلّاقاً حقاً في حديثه الكاذب هذا إلى قلبه ثم في استحيائه من ذلك القلب.

ولنتأمل ذلك الجوهر الثمين الذي قدم به البحري لإحدى مدائحه في المتوكل:

لي حبيب قد لج في الحجر جدا	وأعاد الصدود منه وأبدأ
ذو فنون يريك في كل يوم	خلفاً من جفائه مستجدا
يتأبى منعاً، وينعم إسعاً	فأ، ويدنو وصلًا، ويعد صدا
أغتدي راضياً وقد بت غضباً	ن، وأمسي مولى، وأصبح عبدا
وبنفي أهدي على كل حال	شاداً لو يس بالحس أعدي

(١) نفسه، ص ٧٠٧، والقصيدة من محروه الخفيف

(٢) الديوان ج ١، ص ٣١٩، والقصيدة من الرجز

مرّ بي خالياً فأطمع في الوعد
ونثى خذه إليّ على خو
سيدي أنت! ما تعرضت ظلياً
رق لي من مدامع ليس ترقا
انتراني مستبدلاً بك ما عثر
حاش لله! أنت أفتر الحيا
ل، وعرضت بالسلام فردا
ف فقبلت جلناراً وورداً^(١)
فأجازي به، ولا نخت عهدا
وارث لي من جوانح ليس تهدا
ت بديلاً، وواجداً منك بدا؟
ظاً، وأحل شكلاً، وأحسن قدماً^(٢)

إنه الحب بما فيه من وصل وهجر، ورضا وغضب وإنعام وتأب، وليست قيمة الفن كما أسلفنا في فكرته المجردة، وإنما في وسائل الأداء وفي التفاصيل الدالة الدقيقة، ولقد بلغ الفن الشعري لدى البحري في تلك المقطوعة ذروة عسر على غيره أن يطاولها، فهو متمكن تماماً من أدوات فنه في الموسيقى واللغة والتقسيم والتصوير مما سنعرض له في موضعه.

وفي هذا النمط الرفيع من الصياغة الشعرية يتغزل البحري أيضاً في مقدمة لمدحة أخرى في المتوكل فيقول:

الأم على هواك، وليس عدلاً
لقد حرمت من وصلي حلالاً
أعيدي في نظرة مستثيب
تري كبداً محترقة، وعيناً
تنسأت دار علوة بعد قرب
وجدد طيفها لوماً وعتباً
وربت ليلة قد بت أسقي
قططنا الليل لثماً واعتهاقاً
وقد علمت بأنّي لم أضيع
لئن أضحت : لنا عراقاً
فلم أحدث : لا إلا وداداً
إذا أحببت مثلك أن الأما
وقد حلت من هجري حراما
توخى الأجر أو كره الأثاما
مؤرقة، وقلباً مستهما^(٣)
فهل ركب يبلغها السامع^٤
فما يعتادنا إلا نساء
بعمينها وكفيها المذا
وأفنيناه ضمّاً والبتزاما
لها عهداً، ولم أخفر ذماما
مشرفة وحلتها شاماً
ولم أزد بها إلا غراماً^(٤)

(١) نفسه، ج ٢، ص ٧١١، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٧١٢.

(٣) الديوان: ج ٣، ص ٢٠٠٨، والقصيدة من الوافر.

(٤) نفسه، ص ٢٠٠٩.

ويقول ابن رشيق في غزل البحري: «والبحري أرق الناس نسياً وأملحهم طريقة»^(١). ثم يدلل على حكمه النقدي هذا بهذين البيتين للشاعر:

إني وإن جانبتي بعض بطالتي وتوهم الواشون أني مقصر
ليشوقي سحر العيسون المجتلي ويروقني ورد الحدود الأحمر

ثم يواصل ابن رشيق تقييمه لغزل البحري، منوهاً بتفوقه في وصف الطيف. فيقول: «وشعره من هذا النمط، لا سيما إذا ذكر الطيف، فإنه الباب الذي شهر به»^(٢).

ولعل في قول ابن رشيق، هذا الذي ربط فيه بين تفوق البحري في الغزل وشهرته في وصف الطيف ما يحفزنا إلى النظر في فن وصف الطيف لدى الشاعر فقد كلف كائناً شديداً بوصف الطيف أو الخيال في الكثير من غزلياته، وارتبط الشيب بالطيف في أحيان كثيرة، وقد أصاب الشاعر في ذلك قمة النجاح وأصبحت رقة خياله مضرب المثل.

ويذكر أبو هلال العسكري أن الإسلاميين والمحدثين أخذوا أكثر معانيهم في الخيال والطيف^(٣) عن قيس بن الخطيم وعمرو بن قميئة، وقد استخدمه في الغزل البعث ومسلم بن الوليد وأبو تمام ودعبل وابن الرومي، إلا أن أحداً من هؤلاء لم يحقق ما حققه البحري من تفوق وشهرة، ومن الممكن أن نفسر كلف البحري وإكثاره الظاهر من وصف الخيال وتوقيفه في ذلك، باغترابه الطويل عن حبيبتنا علوة فهي مستقرة بحلب وهو دائم التجوال والترحال، وعلى ذلك فقد تكون زيارة الطيف في عالم الأحلام تعويضاً عن اللقاء في دنيا الواقع، فتألق البحري ونبوغه إذن راجع إلى توقد عاطفته، وبعد الشقة بينه وبين المحبوب، فيحل الطيف في النوم محل العيان والمباشرة في اليقظة، وللبحري من الشاعرية وانفساح الخيال ما مكنته من الإبداع في وصف ذلك الطيف.

يقول في مقدمة مدحة له في محمد بن عبد الله بن طاهر:

(١) ابن رشيق: العمدة جـ ٢، ص ١١٩.

(٢) نفسه، ص ١١٩، والبيتان من الكامل. الديوان: جـ ٢، ص ١٠٧١.

(٣) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني جـ ١، ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

أرق يشرد بالخيال الزائر؟
 قفر تشق على الملم الخاطر
 روحات قود كالفسي ضوامر
 من فضل هلهلة الصباح الغائر
 يكسرن من نظر النعاس الفاتر
 والشمس تلمع في جناح الطائر^(١)

وليس عسيراً علينا بعد أن نتمثل فن البحري في المقطوعة السابقة وأمثالها، أن ندرك لماذا اعتبره النقاد نابغة الشعراء في وصف الخيال، إنه يقيم علاقات معجبة بين الخيال الزائر للركب الساري عبر الصحراء وبين الأرق الذي يعينهم على مواصلة السرى ويخشى عليه أن يشرده الطيف الذي لا يتبدى إلا لنائم، والخيال يتبع الركب في رحلة في قلب الليل حتى يجد نزهة ليلقي التحية بوجدان الأحباب وقد لمع الشروق في الأفق.

والبحري قدير على أن يبهنا بجدة التعبير حتى لكأن عباراته أبكار كرمات ليس لغيره أن يجتلي فتتها فما أروع قوله: «أرق يشرد بالخيال»، وقوله: «طيف ألم بنا»، وقوله: «نزعوا الدجى»، وقوله: «أعين يكسرن من نظر النعاس الفاتر»، وقوله: «والشمس تلمع في جناح الطائر»...

ويقول في مقدمة إحدى مدائحه في المعتر، بادئاً برقيق التشبيب ثم واصفاً الطيف:

ترك الذي حدثت عنه من السحر
 وتضحك عن نظم من اللؤلؤ الذي
 أفي الخمر بعض من تمصفر خدها
 أقامت على الهجران ما إن تجوزه
 فكم في الدجى من فرحة بلفائها
 إذا الليل أعطانا من الوصل بلغة
 ولم أنس إسعاف الكرى بدنوها
 وأخذني بعطفها وقد مال ردفها

بطرف عليل اللحظ مستغرب الفتر
 أراك دموع الصب كاللؤلؤ النثر
 أم التهيت في خدها نشوة الخمر؟
 وخالفها بالوصل طيف لها يسري
 ومن ترحة بالين منها لدى الفجر
 ثنتنا تباشير النهار إلى المجر
 وزورتها بعد الهدو وما تدري
 بلينة العطفين مهضومة الحصر

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٠١٧، والقصيدة من الكامل.

عناق يروي غلتي وهو باطل ولو أنه حق شفى لوعة الصدر^(١)

وكم هي رقيقة تلك المقابلة التي يقيمها الشاعر بين إصرار الحبيبة على الهجران، بخالفة طيفها لما بوصله ثم نراه يعقد الصلة بين الليل وبين الوصل، لأن الطيف يزوره في الحلم وهو نائم، ومن ناحية أخرى يعقد الصلة بين تبشير الفجر والنهار وبين الهجر، فلا مكان للطيف في عالم اليقظة، ويرق البحترى كل الرقة حين يمر عن الطيف الذي يصله مع هجر صاحبه له في الواقع، بأنها تزوره وهي لا تدري، وكم هو مشير ذلك اللقاء الذي يتم على أجنحة الأحلام تعبيراً عن جرى الشاعر وحرمانه فبترد نيران الأشواق من عناق لم يكن إلا في الوهم والتمني، ولو أنه جاوز ذلك إلى حيز الحقيقة لاستل اللوعة والأسى وشفى النفس المعذبة مما تعاني.

ويقول أبو عباد في مقدمة مدحة في أبي نهشل بن حيد:

دع دموعي في ذلك الاشتياق	تتناجى بفعل يوم الفراق
فمسى الدمع أن يسكن بالسك	ب غليلاً من بهائم مشتاق
إن «رياء» لم تسق رياء من الأصـ	ل ولم تدر ما جرى العشاق

ثم يصف الطيف فيقول:

بعثت طيفها إلي ودوني	وخذت شهرين للمهاري العناق
زار وهناً من الشأم فحياً	مستهنأماً صبا بأعلى «العراق»
ففضى منا قفى، وعاد إليها	والدجى في ثيابه الأخلاق ^(٢)
قد أخذنا من التلاقي بحظ	«والتلاقي في النوم عدل التلاقي» ^(٣)

فعل بعد الشقة بين الشام والعراق، وعلى الرغم من أن رياء - التي هي في الغالب علوة - هادئة القلب مما يصف بالشاعر، يقوم طيفها بهذه الرحلة الليلية على أجنحة خيال الشاعر وأشواقه فيشفي بعضاً مما به، ويعود أدراجه مستراً بالدجى، ونراه - في اشتياق المحروم - يوهم نفسه بتساوي لقاءات الأحلام ولقاءات الأجسام.

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٠٠٤، والقصيدة من الطويل.

(٢) الديوان: ج ٣، ص ١٤٦١، والقصيدة من الخفيف.

(٣) نفسه، ص ١٤٦٢

وسبق أن أشرنا إلى أن البحري كثيراً ما ضم وصف الطيف والخيال إلى وصف الشيب وما ينجم عن فقدان الشباب من لوعة وأسى، وقد اقترنت هاتان الظاهرتان في شعره بما يشبه التداخي بين المعاني، ومن السير علينا أن نلمس توفيق البحري في ذلك إذ إن الطيف غالباً ما يخلق بوجودان العشاق في عالم الأحلام، عندما تتكرر لهم الحبيبات في عالم الحقيقة لانقضاء نضارة الشباب وحلول قتامة الشيب.

يقول أبو عباد في مقدمة مدحة له في المنتصر:

تبسم عن واضح ذي أشرة وتنظر من فائر ذي حور
وتهتز هزة غصن الأراك لك عارضة نشر ريح خصر
ومما يبدد لب الحليم حسن القوام وفتر النظر^(١)

ثم يأخذ في وصف الشيب ويتبعه بوصف الطيف فيقول:

وما أنس لا أنس عهد الشبا ب، و«علوة» إذ عيرتني الكبر
كواكب شيب علقن الصبا فقللن من حسنه ما كثر
ولاني وجدت، فلا تكذبين سواد الهوى في بياض الشعر
ولا بد من ترك إحدى اثنتي ن: إما الشباب وإما العمر
ألم تر للبرق كيف انبرى؟ وطيف البخيلة كيف احتضر؟
خيال ألم لها من «موى» ونحن هجود على «بطن مر»^(٢)

فكواكب الشيب اللامعة فيما تبقى من شعر أسود - على ما في الكواكب من رونق - تنقص من بهاء الشباب ورويقه، والعلاقة وثيقة بين المعاناة في الحب ويمكن الشيب لانصراف الشباب، ويستتبع ذلك أن يحل الطيف محل الحبيب الذي يدير ظهر المجن للمشيب.

ويقول البحري في مقدمة مدحة له في أبي العباس أحمد بن محمد بن موسى ابن الفرات:

(١) نفسه، ج ٢، ص ٨٤٨، والمفروض أن تكتب الميم من كلمة الحليم في بداية الشطر الثاني والقصيدة من المقارِب.
(٢) نفسه، ص ٨٤٩.

بت أبدي وجداً وأكنم وجدا
أقسم الظن فيه أني تحطى الـ
خطاً ما أزارناه طروقاً
جاء يسري فأشرق أرض نجد
لا تخيب البلاد تحظر فيها
وعدتنا فما وقت بموصال
قرب الطيف متهاها فأصبح
سكن لي إذا دنا ازداد ليلاً
سألتني عن الشباب كأن لم
لم بين عن زهادة منه، لكن

لخيال قد بات لي منك يهدى
سرم من «عالمج» وأن تهدي
أم توخييه للزيارة عمدا
لسراه، وواصل الغيث نجدا
رمل الشوق من خيالات «سعدى»^(١)
ووقت حين أوعدت أن تصدا
ت حديثاً بناقض العهد عهدا
نأ وبعداً، فازددت بالقرب بعدا
تدر أن الشباب قرص يودى
آن للمستعار أن يسترد^(٢)

فهو بعد أن يصف الخيال في سبعة أبيات ينتقل إلى الشباب فيبكي عليه ويقول إنه عارية قد استردت بمجيء المشيب، وليس عن زهد فيه.

ولقد امتد العمر بالبحثري كما نعلم ثمانين سنة، وعمل حين يشيخ الجسد وتذبل نصارة الشباب يبقى للفنان خفقان قلبه وشعوره المرهف وولعه المتقد بالجمال، ومن التناقض بين الرغبة الطاغية وبين ما يصاحب الكبر من انصراف النساء، أبدع البحثري في وصف المشيب فاستحسنه واستقبّحه وتحسر على الشباب القارب.

ويقول البحثري مبدعاً في التحسر على «الشيخ» الذي لم يبق له من المشيب الذي يؤذن بالموت.

يقول في مقطوعة مستقلة:

جلوت مرآتي، فيما ليثني
كني لا أرى فيها البياض الذي
يا جسرته! أين الشباب الذي
شبت، فما أنفك من حسرة

تركته لم أجل عنها الدنيا
في الرأس والعارض بي بدا
على تعديه المشيب اعتدى؟^(٣)
والشيب في الرأس رسول للدهى

(١) الديوان: ج ١، ص ٥٦٩، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٥٧٠.

(٣) الديوان: ج ١، ص ٦٥، والقصيدة من الرجز.

إن بدى العمر قريب، فما بقاء نفسي بعد قرب المدى؟^(١)

وإنا لنشعر بالأسى العميق الرابض بأعماق الشاعر الذي بات شبابه قبض ربح، ونفيض علينا تلك الموسيقى الجنازية الرهيبة من رؤية ذلك الشيب المهيب الكتيب وقد حل منذراً بدنو غروب الحياة، ويفجعنا ذلك التمني الجريح في أول الأبيات الذي يشف عما يخادع به المرء نفسه حين تكتفه الحقيقة المريرة من كل جانب.

ويقول في مقدمة إحدى مدائحه أبياته وعتابياته في الفتح:

لوت بالسلام بناناً خضياً ولحطاً يشوق الفؤاد الطروباً
وبعد أن يشب في ستة أبيات يأخذ في وصف المشيب فيقول:

عنت كبدى قسوة منك ما تزال تمجدد. فيها ندوبا
وحملت عندك ذنب المشيب ب، حتى كأي ابتدعت المشيبا
ومن يطلع شرف الأربعين من يجي من الشيب زوراً غريباً^(٢)

فالقسوة والمعاناة وتحمل الذنب بغير جريرة، مصاحبة جميعها لذلك المشيب الذي لم يتدعه الشاعره، وإنما نراه يثن من جرائره.

ويقول في مقدمة مدحة له في أحمد بن عبد العزيز بن دلف بن أبي دلف العجلي:

أيمود الشباب أم يتولى منه في الدهر دولة ما تعود؟
لا أرى العيش والمفارق بيض أسوة العيش والمفارق سود
وأعد الشقي جداً ولو أعد طي غنماً حتى يقال سعيد
من عدته العيون، وإنصرفت عند ه التفاتاً إلى سواء الخلدود^(٣)

ويدل علينا من هذا الاستفهام الحائر في البيت الأول، كل ما في الشيخوخة من أسى وجزع على فقد الشباب، ثم يكتف الشاعر هذا الإحساس المهيمن عليه بأسلوب فيه من التقرير والحسم ما يعادل شعوره بالأسى، إنه لا يرى الحياة

(١) نفسه.

(٢) نفسه، ص ١٥٠، والقصيد من المقارب.

(٣) نفسه، ص ٥٠٢، والقصيد من الخفيف.

الحقيقية إلا في تألق الشباب المشتعل بعواطف الحب، إذ عنده جوهر الحياة الذي ليس له من بديل.

ويقول أبو عبادة في مقدمة مدحة له في إبراهيم بن الحسن بن سهل:

أما الشباب فقد سبقت بغضه	وحططت رحلك مسرعاً عن نقضه
وأفاق مشتاق، وأقصر عاذل	أرضاه فيك الشيب إذ لم ترضه
شعر صحبت الدهر حتى جاز بي	مسوده الأقصى إلى مبيضه
فعلى الصبا الآن السلام ولوعة	تثني عليه الدمع في مرفضه ^(١)

ولأننا - على الرغم مما في قافية الأبيات الضادية من، صعوبة - لنجد الشاعر يشدنا شداً لنشهد هذا المشهور الحزين الذي يودع فيه صباه ويشيعه بالسلام واللوعة والدموع.

وفي مقدمة مدحة له في علي بن محمد بن الحسين بن الفياض يقول:

ناكرت لمحي، وناكرت منها	سوء هذا الأخلاف والأعواض
شعرات أقصهن ويرجعن	من رجوع السهام في الأغراض
وأبت تركي الغديات والآ	صال حتى خضبت بالمقراض ^(٢)

ويقول في مقدمة مدحة في أبي نهل محمد بن حميد الطوسي:

ها هو الشيب لائئاً فيأفقي	واتركيه إن كان غير مفقي
فلقد كف من عناء المثنى	وتلافي من اشتياق المشوق
عدلتنا في عشقها وأم عمرو	هل سمعتم بالعاذل المعشوق؟!
ورأت لما ألم بها الشيء	ب فريعت من ظلمة في شروق
ولعمري لولا الأتصاحي لأبصر	ت أنيق الرياض غير أنيق
وسواد العيون لو لم يحسن	بياض ما كان بالموموق
ومزاج الصهباء بالماء أمل	بصباح مستحسن وغبوق
أي ليل يهبي بغير نجوم؟	أم سحاب يندى بغير بروق؟

(١) الديوان: ج ٢، ص ١١٩٦، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ١٢٠٨، والقصيدة من الخفيف.

(٣) نفسه، ص ١٤٨٥، والقصيدة من الخفيف.

ولقد أبدع البحري الإبداع كله في دفاعه الرائع هذا عن الشيب. ولا ضير من أنه
قبحه وذمه في قصائد أخرى كثيرة فتلك هي طبيعة الفنان التي تستوعب كل المشاعر
وإن كانت متناقضة، ولنتظر ملياً في تلك الثنائيات التي استمدتها البحري من
صميم ذوقه الكلف بالطبيعة والتصوير، يورد الظلمة المتلبسة بالشروق، والحديقة
المتألقة بالأفاحي، والعيون السود المتألقة بصفاء البياض والليل المزدان بالثق النجوم
والسحاب الملتصع بالبروق، لكن ترى هل أقنع البحري نفسه بحسن المشيب حقاً؟
والحق إن المرء ليحار في الانتقاء والتمثيل من شعر الحب عند البحري،
فالرائع المبدع فيه كثير كثير، ومن المؤكد أن تطول رحلتنا مع روائع غزله - بما لا
يتحمله البحث - لو تركنا لأنفسنا العنان، وليس لنا إلا أن نقنع بما أوردنا، وأن
نصل أنفسنا دوماً بذلك المهمل العذب المتدفق بين دفتي الديوان.

الفصل الثاني

الفخر - الرثاء - المدح - الحكمة - الهجاء

الفخر:

توافر للبحثري عاملان رئيسيان هيثا له التائق وطول الباع في الفخر:

أولهما: انتمائه الثابت إلى واحدة من أعظم القبائل العربية وهي طيء. تلك القبيلة الشهيرة التي تمتد أصولها إلى اليمن في جنوب الجزيرة، واليمن موطن الشرف والحضارة والتراث القديم، على حين غلب على شمال الجزيرة شيء من الجفاف والخشونة المادية والمعنوية جميعاً.

ثانيهما: إنه كان أعظم شعراء عصره دون منازع^(١) وإن شئنا التحرز قلنا إنه كان كذلك أثناء حياته على الأقل، وإنه كان ذا شاعرية فلة أطفأ تألقها يريق خمسمائة شاعر على ما تقول بعض الروايات^(٢)، وإنه نال من آيات التقدير والإجلال والشهرة وأصاب من الحظوة والثروة أقصى ما يطمع إليه الشعراء، حتى ليرون أنه امتلك الضياع والبساتين الكثيرة وكان يسير في موكب من عبيده^(٣)، وإنه وقف على ابنه قرية ذات بساتين^(٤)، وأياً ما كانت درجة المبالغة في مثل تلك الأخبار، فهي واضحة الدلالة على مدى ما تمتع به البحثري في حياته من نجاح مادي ومعنوي، ولا يعنيها من تلك القضية إلا أن شاعرية الرجل فحسب هي التي

(١) الصولي: أخبار البحثري، ص ٧٢، ٧٣، ٧٤.

(٢) الأمدى: الموازنة، ج ١، ص ١٣. الجرجاني: الوساطة، ص ١٦٠.

(٣) ابن رشي: العملة، ج ٢، ص ١٨٥.

(٤) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج ٥، ص ٨٤.

مكته من هذا النجاح المائل ومن هنا كان له أن يدل بنبوغه وأن يفتخر بتدفق
عبقريته ببرائع الشعر.

وعلى ذلك يمكننا القول بأن عناصر الفخر عند البحري هي تعداد أجداد قومه
والتغني بمناقبهم وبشرف اليمن موطنهم، وكذلك الإدلالة بعزته الشخصية المستمدة
من أصوله الراسخة ومن موهبته الفنية المتفوقة، وهي عناصر وجد البحري من قوة
الحقيقة فيها، ومن قدرة الفنان في موهبته، ما مكنه من صياغتها على وجه رائع في
أشعار فخره.

وقد اشتهر للبحري قصيدتان فرغ تماماً في كليهما للفخر، كما نراه قد أشبع
تلك النزعة الفخرية في تضاعيف الكثير من قصائد ديوانه كهلك الدالية التي وصف
فيها صراعه وقتله الذئب.

يقول أبو عبادة في دالية محكمة تنسق وما في الفخر من عزة وشموخ:

إنما الغي أن يكون رشيداً فانقصا من ملامه أو فزيدا

وإمعاناً من الشاعر في الإعراب عما يجيش به صدره من قوة الاعتزاز بقومه،
يضيف إلى قوة الروي ألف الإطلاق بما تؤديه من شموخ وتصعد صوتي، ونراه
يشيع تلك الروح الناضحة بالفتوة والعبة بألقى الشباب وعنفوانه في النسيب الذي
يمهد به إلى الفخر بقومه، ولعلنا نقف على مدى ما في صنيع البحري هذا من
تفاعل وتجاوب مع طبيعة الأشياء إذا علمنا أنه أبدع تلك القصيدة وهو دون
العشرين^(١)، وإني لأؤثر أن أثبت المقدمة الغزلية لأنني أشعر غاماً بقوة الفخر تنبض
وتكاد تقفز بين كلماتها:

م رداء الشباب غضاً جديدا	خلياه وجدة اللهو ما دا
ما رأيين المفارق السود سودا	إن أيامه من البيض بيض
قف حميداً ولا تول حميدا	أيها الدهر حبذا أنت دهرأ
عش يوماً إلا حسبناه عيدا	كل يوم تزدد حسناً فما تب
ب، شمساً يمشين مشياً وثيدا	إن في السرب، لو يساعفنا السر
من علينا عوارضاً وخدودا	يتدافعن بالأكف، ويعرض

(١) الديوان: ج ١، ص ٥٩٠، الحاشية والقصيدة من الخفيف.

يسلم عن شبيب ر
حسن والنيل قد أقام رواق
عشاء مثل المهابة أبت أن
دات حسن لو استزادت من الحسن
فهو الشمس بهجة، والقضب ال
يا ابنة العامري! كيف يرى قو
أفحوا مفعلاً، أو فريدا
فأقم الصباح فيه عمودا
تصل الوصل أو تصد الصدودا
من إليه لما أصابت مزيداً
غض ليناً، والرم طراً وجيدا
مك عدلاً أن تهمل وأجودا

وتندفع روح الفتوة في القصيدة ابتداء من أول أبياتها فترى البحري يقصر
الاعتدال على الضلال. فهي إذن دعوة للاندفاع العنيف للعب من مناهل السرور
والمتعة، وذلك هو لب الصواب الذي يراه الشاعر من خلال شبابه المتوهج.
المتحمس. وتبدو تلك الروح الفتية الوئابة في البيتين الرابع والخامس فترى الشاعر (١)
لا يريد للزمن الذي غدت أيامه أعياداً مشرقة، لا يريد له أن يمضي «ويا حبذا أن
تتوقف عجلة الأيام عن الدوران في رحاب واحة السعادة الوارفة، وفي البيت الأخير
من هذا المقطع الغزلي سالف الذكر نرى البحري يحسن التخلص ليتغنى بالأباء
والأجداد والأجداد، فيقول:

إن قومي قوم الشريف قديماً
وإذا ما عدت «يمسى» و«عمرأ»
و«عبيدأ» و«مهرأ» و«جديأ»
لم أدر من مناقب المجد ما يق
وحديثاً: أبوة وجوداً (٢)
و«أبانا» و«عامراً» و«الوليدأ»
و«تدولأ» و«بحترأ» و«عتودأ»
شع من هم أن يكون مجيداً

وبعد هذا التوالي الموسيقي المبهري بين أسماء الآباء والأجداد، يقول البحري
بافتخار شامخ الإيقاع إنهم لم يتركوا من فضائل المجد شيئاً يتطلع إليه المتطلعون.
ثم يأخذ في تفصيل ذلك المجد الثالث الذي لم تبق طي من أسبابه شيئاً فيقول:

ذهبت طيء بسابقة المجد
معشر أمسكت حلومهم الأر
مد على العالمين: بأساً وجوداً
ض وكادت من عزهم أن تميدا

ثم لا يلبث أن يعقد المقارنة ليزدهي بآله اليمانيين الجنوبيين على عرب
الشمال فيقول:

(١) الديوان ج ١، ص ٥٩١.

نزلوا كاهل «الحجاز» فأضحى
منزلاً قارعوا عليه العماليه
فيذا قوت «وائل» و«ميم»
ظل ولداننا تغادون نخلاً
بلد ينبت المعالي فما يشغ
وليوث من «طيء» و«غيوث»
فيذا المحل جاء، جاؤوا سيولاً
يحسن الذكر عنهم والأحاديه
في مقام تحمر في ضنكه اليه
معشر ينجزون بالخير والشه
يضرّبون الوغى إذا ما أثار الـ
بسوجوه تعشي العيون ضياء

لهم ساكنوه طراً عبيدا
حق و«عاداً» في عزها و«ثموداً»
كان، إذ كان، حنظلاً وهبيدا
مؤتياً أكله وطلعاً نضيديدا
ر الطفل فيه حتى يسودا
لهم المجد: طارفاً وتليديدا
وإذا النقع ثار، ثاروا أسودا
ث إذا حدث الحديد الحديد
ض على البيض: ركعاً وسجوداً^(١)
ر يد الدهر: موعداً ووعيدا
ضرب من مصمت الحديد صعيدا
وسيوف تعشي الشمسوس وقودا

ويستمر الوليد في ذلك الفخر الشامخ ذي الصياغة الصحراوية الفخمة،
والإيقاع الحماسي المتصاعد ويعدد مناقب آله من كافة الوجوه: أصلاً وحرماً،
وسليماً فيذكر تبعاً من ملوك اليمن المشاهير، ويشير إلى سبأ بن يشجب الذي يرجع
نسب الشاعر إليه والذي يقال إنه أول من تسمى «عبد شمس»:

وهم قوم «تبع» خير قوم
«عبد شمس» شمس العرب أبوتاً
سائق النهر مذ عرفناه: هل يع
قد لعمرى سداناه كهلاً وشيخاً
وطوبى لنا أيامه ولياليه
لم نزل قط مذ ترعرع نكسو
فهو من مجدنا يروح ويغدو

وكفى بالفخار منهم شهيدا
ملك الناس وأخطفاهم غبيدا
رف منا إلا الفعال الحميدا؟
وشبيباً وناشئاً ووليدا
ه على المكرمات: بيضاً وسودا
ه ندى ليناً وبأساً شديدا
في علا لا تبيد حتى يبيدا

ثم نراه يختتم القصيدة بيتين فيها تركيز هائل للكثير من ركائز المجد الذي

(١) نفسه، ص ٥٩٢.

(٢) نفسه، ص ٥٩٣.

(٣) الديوان: ج ١، ص ٥٩٤.

فصله، تؤديه صياغة محكمة الخلق في الحروف والكلمات والتركيبات جميعاً فيقول:

نحن أبناء بعرب أعرب النا س لساناً، وأنفسر الناس عوداً
وكان الإله قال لنا: في الـ سحرب كونوا حجارة أو حديد^(١)

وهكذا يضع البحري بين أيدينا تلك القصيدة الفخرية العبة بعبير الشباب والصحراء وبروح البداوة في الإحساس والصياغة جميعاً، وقد دل بها على أنه عميق الاعتزاز بأسلافه، بعيد الإدراك لمعالم الماضي ومواطن المجد في تاريخهم، ويدور فخره بهم على صفات القوة والشجاعة والإقدام والمروءة والنجدة والكرم والعدد الكثير وقوة التفكير.

فإذا انتقلنا إلى قصيدته النائية في الخير، نجد البحري - وإن كان قد افتخر بقومه أيضاً - إلا أن الفخر بنفسه وبما حققه من مجد أدبي واجتماعي رفيع تمثل في منادته للمخلفاء ونفوذه ومكانته عندهم، وشفاعته في جلائل الأمور لديهم، هذا الفخر بالنفس والاعتداد بقيمة الشاعر نجده أقوى نفساً وأعلى إيقاعاً من الفخر التبلي بقومه. وليس في ذلك ما يدهش، فالشاعر قد صاغ قصيدته تلك بعد الأربعين^(٢)، فكان آنذاك على درجة مرموقة من المجد الأدبي والثراء المادي والنفوذ الاجتماعي جرت عليه شيئاً من الضغائن والأحقاد، وكان في قصيدته الفخرية الدالية السالفة على أول طريق المجد والشهرة لم يصب منها بعد شيئاً ذا بال، ومن ثم اتجه - وهو ابن السادسة عشرة - إلى الافتخار بعظمة أسلافه ومناقبهم.

ونحن بالفعل نرى روح الأربعين الهادئ المتأمل يهيم على صياغة القصيدة وموسيقاها ومضمونها، كما نلمح روح الأسى ترفرف عليها، وبوسعنا أن نرى علاقة وثقى بين تلك الروح وبين الملابس التي اكتتفت إنشاء القصيدة. فالشاعر قد ودّع الشباب وأطلت عليه أشباح الكهولة والشيخوخة، وهو مكلوم بمصرع صديقه الأثيرين: المتوكل والفتح، وهو إلى ذلك محزون لما يصيب قبيلته من خلافات وجروح، ولما يسلطه عليه خصومه - ومنهم بعض أقاربه - من عواصف الضغينة والحسد. ولذلك نرى المقدمة الغزلية تنظم من وتر في أبيات خمسة خافتة النفس هادئة الموسيقى وكأنها - من وقارها - في مثل ملابس الإحرام التي يرتديها الحجيج

(١) نفسه، ص ٥٩٥.

(٢) الديوان: ج ١، ص ٣٦٣، الحاشية.

الذي: اشار إليهم الشاعر.

يقول البحري:

أحبب إليّ بطيف سعدى الآتي وطروقه في أعجب الأوقات^(١)
وستقل ابتداء من البيت السادس إلى ذكر ما حل بأسرته من الموت والنكبات
فيقول:

فيء إليك فقد تخون أسرتي حيف الردى وتحامل النكبات
أبني عبيد شد ما احترقت لكم كبدي، وفاضت ليكم عبراتي

وبعد أن يثن أنيناً موجعاً في التحسر عليهم وعلى ما بددوه من شرف
بخلافاتهم، يبدأ من البيت السادس عشر في ذكر المشيب وترك ملاذ الشباب ولا
تفارقه روح اللوعة والأسى في ذلك وينتقل بعد أربعة أبيات إلى الفخر بنفسه
وتعداد مناقبه وأجماده:

ومعيري بالدهر، يعلم في غد وأهلي
أبني! إني قد نضوت بطلاتي
نظرت إليّ الأربعون فأصرخت
وأرى لدات أبي تابيع كثرة
ومن الأقارب من يسر بميتي
إني أبقي أو أهلك فقد نلت إلي
وغنيت ندمان الخلائف نابهاً
وشغفت في الأمر الجليل إليهم
وصنعت في «العرب» الصنائع عندهم
فالآن إذ ناصيت أهنان العلا
يجري ليدخل في غبار تسرعي
ويديمي من لو ضغمت قبيله

أن الحصاد وراء كل نبات
فتحسرت، وصحوت من سكراتي^(٢)
شبيبي، وهزت للحنو قناتي
فمضوا، وكر الدهر نحو لداتي
سفها، وعزّ حياتهم بحياتي
ملأت صدور أقاربي وعداتي
ذكرى، وناعمة بهم نشواتي
بعد الجليل فأنجحوا طلباتي
من رقد طلاب وفك عناة
ورقت منها أرفع الدرجات
من ليس يعشر في الرهائن أناتي
يوم الفخار لطائر في لهواتي^(٣)

(١) نفسه، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٣٦٤.

(٣) الديوان: ج ١، ص ٣٦٥.

فالبحتري هنا معتد بنفسه بعد أن تسنم ذروة المجد الأدبي والشهرة الاجتماعية ولا يضيره بعد ذلك الموت فهو قد عاش مرافقاً وندياً للخلفاء ونعم بما عموا به من أنماط الرفاهية، وقبلت شفاعته في الأمور الجلييلة كمنح المنح وفك الأسرى وعلى ذلك فهو في القمة، وهؤلاء الذين يحقدون عليه من الأقارب وغيرهم لا يقاسون به لأنهم في السفح وشتان بينه وبينهم.

ويختتم الوليد القصيدة بفخر هادئ بالأباء والأجداد والأخوال، تنصده روح التدين الذي بدأ به القصيدة فيقول:

جدي الذي رفع الأذان بمنيج وأقام فيها قبة الصلوات^(١)
ويستغرق ستة أبيات في الإشادة بمجدهم الديني والحربي في مواجهة الروم، والاجتماعي المتمثل في النباهة التي أصابوها وفي الكرم الذي اعتادوه.

وسبق أن عرضنا في بداية هذا الفصل وصف البحتري لقاءه الذئب وقتله إياه، وأشرنا إلى أن القصيدة من شعر شبابه المبكر، ذلك الشعر الذي تغلب عليه روح الصحراء وجزالة البداوة في الصياغة والمحتوى جميعاً.

وقد افتخر البحتري في تلك القصيدة بنفسه، وبما يحمله بين جنبيه من قوة الشكيمة ومن عزيمات صلاب، وما توافر لديه من شجاعة نادرة وقدرة على القتال فذة، وكان له من قافية القصيدة الدالية بما تؤديه من صرامة ووضوح، ومن بحرها الطويل ذي الموسيقى الممتدة المهية كان له من ذلك أدوات مؤاتية لذلك الفخر الشباني الملتهب الذي يبين فيه عن فتوته ويتهدد أعداءه - ومنهم بعض أقاربه - بأن يوردهم موارد البوار والموت.

يقول البحتري مفتخراً بنفسه بعد أن شُتِبَ في ستة أبيات:

إذا جزت «صحراء الغوير» مغرباً وجازتُك بطحاء السواجير يا سعد
فقل لبني الضحاك مهلاً، فإنني أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد
«بني واصل» مهلاً، فإن ابن أختكم له عزيمات هزل آرائها جد
متى هجتموه لا تهبجوا سوى الردى وإن كان خرقاً ما يحل له عقد^(٢)

(١) نفسه، ص ٣٦٦.

(٢) الديوان: جـ ١، ص ٧٤١، والقصيدة من الطويل.

مهيأً كنصل السيف لو قذفت به ذرى أجاء ظلت وأعلامه وهـ
يود رجال أنني كنت بعض من طوته المنايا لا أروح ولا أغدو
ولـ^(١) احتمالي ثقل كل ملمة تسوء الأعادي لم يود، الذي ودوا
ذريتي وإياهم فحسبي صرمي إذا الحرب لم تقدح لمخمدتها زند
ولي صاحب غضب المضارب صارم طويل النجاد ما يفـل له حد^(٢)

فهر إذن فتي بدوي فارس صلب العود شديد التحمل للملمات، يحمل
عزيمته في مواجهة الزمن ويحمل سيفه في مواجهة الخصوم وإن كان بينهم بعض
أهله، وهـ، شاكلة هذا الفخر الشبابي الحار، الذي يقف فيه البحتري إزاء الزمان،
يتحداه وينصهر عليه ويسعى إلى المجد والمال، ذلك الفخر الذي ضمنه مدحته في
مالك بن طوق والتي يقول في مطلعها:

رحلوا... فأية عبرة لم تسلب أسفاً، وأي عزيمة لم تغلب^(٣)

وهو يني تغزله ببيت يذكر فيه أنه كان آنذاك في العشرين:

عشرون قصرها الصبا، وأطالها ولع العتاب بهائم لم يعتب
ثم يأخذ في الفخر بأسفاره ويمجالدته الزمن بإصراره على إدراك المال والمجد
فيقول:

ما لي وللأيام صرف صرفها حالي وأكثر في البلاد تغلمي؟
أسمي زميلاً للظلام، وأغتدي ردفاً على كفل الصباح الأشهب
فأكون طوراً مشرقاً للمشرق^(٤) أقصى، وطوراً مغرباً للمغرب
وإذا الزمان كساك حلة معدم فالبس له حلل النوى، وتغرب^(٥)
ولقد أبيت مع الكواكب زاكباً أعجازها بعزيمة كالكوكب
والليل في لون الغراب كأنه هو في حلوكته وإن لم ينعب
والعيس تنصل من دجاء كما انجلى صبح الشباب عن القدال الأشيب
حتى تجمل الصبح في جنباته كالماء يلعم من وراء الطحلب^(٦)

(١) نفسه، ص ٧٤٢.

(٢) نفسه، ص ٧٨، والقصيدة من الكامل.

(٣) نفسه، ص ٧٩.

(٤) الديوان: ج ١، ص ٨٠، والقصيدة من الكامل.

والملفت في هذا النمط من فخر البحري، تأججه بما أشرنا إليه من حاس. الشباب وتدفعه، واعتماده كديدنة - على التصوير، إلا أن التصوير هنا يستمد مقوماته من الطبيعة مباشرة، ولما يلون بعد بمباهج الحضارة العباسية التي نهل منها البحري بعد أن استقر ولمع نجمه بالعراق، إنه يصور مستعيناً بالظلام، والصباح الأشهب والمشرق والمغرب والكواكب، والليل والغراب والعيس والطحلب، وكلها كما نرى عناصر من قلب الطبيعة البكر.

هذا وأود أن أشير إلى أن البحري قد عبر كثيراً عن فخره بشعره وبمكانته الأدبية وأورد ذلك ضمن الكثير من قصائده في المدح وغيره من أغراض الشعر الأخرى، وذلك بالإضافة إلى ما أفرده من قصائد فرغ فيها إلى الفخر، ومنها هاتان القصيدتان اللتان عرضناهما سلفاً.

الرشاء :

لا أحسب الموهبة وحدها - مهما عظمت - كافية للتفوق في شعر الرثاء، فالرثاء - على خلاف المدح - واهي الصلة بدوافع الحياة المادية، ولكنه وثيق الصلة - فيها أرى - بصفة خلقية هي الوفاء، وبصفة نفسية إنسانية هي صفاء المشاعر ورفقتها. وقد يصعب من المحتم - وفقاً لتلك المعايير - أن يكون للبحري شعر رثائي ممتاز، وأن تتفق الآراء على ذلك. فموهبة البحري ورهافة حسه قضيتان واضحتان، وفيما يتعلق بوفائه فلعل موقفه بعد مصرع المتوكل والفتح يلقي نوراً هادياً في هذا السبيل. فلقد كان الشاعر منادماً للخليفة ولمستشاره في تلك الليلة الرهيبة، ومن ثم كان شاهداً على الحادث الدموي ومشاركاً - بالفعل أو برد الفعل - في كل تفصيلاته. ولقد كان من أعنف الأمور إشعالاً للأسى والهلع أن تكون الرأس المدبرة للجريمة البشعة هو المنتصر ابن الخليفة القتيل وولي عهده، والترعب على كرسي خلافة المسلمين من بعده. وقد كان من الممكن - بل ومن المتوقع - أن يراعي البحري مقتضيات السياسة فيتلعأ أحزانه ويلوذ بالصمت، ولكننا نراه يمشي على الجمر والأشواك فيرثي الخليفة القتيل رثاءً خالداً يفيض بمشاعر الحب، والوفاء العميق ويعول بعبرات حزن مكلمة يتنفس فيها الحريق، ثم هو لا يكتفي بذلك، بل نراه يتجه إلى ولي العهد القتال الذي بات خليفة ولم تبرد دماء والده القتيل بعد، فيحمله بأوضاع التلمذات مسؤولة الجريمة ويستمطر عليه لعنات السماء،

ويدعو المسلمين دعوة صريحة إلى الثورة عليه والقضاء على حكمه.

وأنا أعلم أن رثاء البحري للمتوكل ليس كل رثائه إلا أن رثاءه في الثغرين وآل حميد أيضاً يفيض بالصدق والغنى والوفاء الإنساني، وبوسعنا القول بأن موقف الشاعر في تلك القضية المحوطة بالرعب - قضية المتوكل - هو مؤشر واضح إلى مدى اتصافه - إنسانياً - بصفة الوفاء. يقول أبو الفرج عن شعر البحري في الثغرين: «ومراثيه فيها أجود من مدائحه وروي أنه قيل له في ذلك فقال: من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح»^(١).

وعلى الرغم من ذلك اختلفت الآراء في تقييم رثاء البحري، يقول الأستاذ أنيس المقدسي: «وليس البحري من المشهورين في الرثاء، وإن يكن له فيه ما يستطاب»^(٢)، وواضح أن جماع الحكم يكمن في نصف العمارة الأولى، ونصفها الثاني استثناء لبعض القصائد من الحكم العام.

وينحدر الدكتور محمد صبري منحى آخر مغايراً، فيقيم صلة وثيقة بين رثاء البحري وبين سماته النفسية ونوازع وجدانه فيقول: «ولا يخالني شك في أن الصداقة كانت تقوم مقام الحب عند البحري، وأنه كان يتأثر بوحيتها في بكاء أصدقائه وغللانه والأمراء الذي أحسنوا إليه وبالجملة في شعره الرثائي بأوسع معانيه في بكاء الصاحب والأيام والديار. لقد كان البحري برقة وأنغام موسيقاه وأشجانه رثائي النزعة عزوياً»^(٣).

فالبحري إذن مهياً بطبيعته للإجادة في الرثاء، وإذا كانت اختيارات المرء جزء منه ومواطن إعجابه دالة عليه، فقد دعم الدكتور محمد صبري وجهة نظره بما رواه ابن خلكان^(٤) من أن البحري كان كثيراً ما ينشد أبياتاً محزونة ملتاعة وهي:

حسام الأراك ألا فاخبرينا لمن تدبين ومن تعولينا

(١) الأصفهاني: الأغاني، ج ٢١، ص ٤٢

(٢) أنيس المقدسي. أمراء الشعر في العصر العباسي، ص ٢٤٤

(٣) محمد صبري. أبو عباد البحري، ص ١٧٠

(٤) ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج ٥، ص ٨٠. محمد صبري. أبو عباد البحري، ص

لشقت بالنوح منا القلوب
تعالى نغم مأتماً للهمو
ونسعدكن، وتسعدنا
وأبكيت بالندب مساميرنا
م ونعول إخواننا الضعفينا
فإن الحزين يواسي الحزينا

ومن الممكن أن نجد في الموسيقى الرتيبة المتكررة المستطيلة في أبيات نهبان، وباتكانها على كلمات من قاموس الأسى والأحزان هي : تندين، تعولين، شققت، النوح، القلوب، أبكيت، العيون، مأثم، المهوم، الطاعنين، الحزين، يواسي، وبتكرار حرف النون في كثير من كلمات الأبيات، وهو من مكونات كلمات الحزن والنوع والندب والظعن، ثم انتهاء الأبيات بألف الإطلاق بما تؤديه من تعبير عن تدفع وامتداد في الشاعر، أقول من الممكن أن نجد في ذلك كله تفسيراً فنياً لإعجاب البحترى بالأبيات، وكشفاً عن ميول رثائية عميقة لديه، بل إن الشاعر نفسه كان يرى بأن الرثاء الجيد أدل على الوفاء من المدح الجيد كما أسلفنا عن أبي الفرج ويرى الدكتور عبده بدوي أن البحترى مشهور بالرثاء^(١).

وأيًا كانت الآراء في رثاء البحري، فإنها لن تغنيانا عن النظر في بعض من نصوص هذا الرثاء وقد يكون مؤاتياً أن نبدأ ذلك بتلك الرائعة التي رثا الشاعر بها المتوكل والتي قال فيها ثعلب: «ما قبلت هاشمية أحسن منها، وقد صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب»^(٧).

لقد اغتيل المتوكل عام ٢٤٧هـ، بتدبير متواطىء بين ولي عهده المتنصر وبين الأتراك، واغتيل معه مستشاره ورفيق عمره الفتح بن خافان، ومجدثنا التاريخ أن دولة العباسيين كانت على درجة لا بأس بها من استقرارها وراثتها المادي والمعنوي على حكم المتوكل الذي استمر خمس عشرة سنة وأن البحري - الذي كان شاعراً للقصر وندياً مقرباً للخليفة ومستشاره ومشاهداً لارتكاب الجريمة - كان كذلك في أوج شهرته ومجده وكان في المنتصف من عمره ويوسعنا أن نجد في القصيدة، ليس رثاء ووفاء للخليفة الصديق فحسب، وإنما نجد أيضاً رثاء للدولة العباسية ذاتها، وإذا كان اغتيال الوالد جريمة كبرى، فإن اغتيال دولة بأسرها جريمة أكبر، ولم تكن

(١) عبده بدوي: مقال بمجلة الشعر ص ١١٨، العدد الرابع أكتوبر سنة ١٩٧٦، مطابع دار الهلال.

(٢) الحصري: زهر الآداب، ج ١، ص ١٩٥.

دماء المتوكل التي أريقَت، إلا إِيذاناً بتزيف مستمر ومروع في دماء الدولة العباسية أدى في النهاية إلى دمارها. وبوسعنا أن نرى في ذلك الرثاء كذلك تكتيفاً لمخاوف البحترى وهو يواجه المجهول، فكأنى بالشاعر الفنان لا يرى في الجعفري الذي قوض رمزاً للخلافة العباسية فحسب، وإنما يراه كذلك رمزاً لمجده الأدبي الشامخ الذي بات مهدداً بالتداعي.

وقد بدأ البحترى مرثيته بالوقوف على أطلال الجعفري، ولا أراني مبالغاً إذا قلت بأن: شعوراً كثيفاً سيطر على الشاعر آنذاك بأنه يبكي المتوكل والدولة والمجد الشخصي في آن معاً.

يقول أبو عباد:

وَعَادَتِ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشاً تَغَاوَرَهُ	محل على القاطول أنخلق دائره
تسراوحوه أذيالها وتباكره	كان الصبا توفي ندوراً إذا انبرت
يرق حواشيه، ويونق ناضره	ورب زمان ناعم - ثم - عهده
وقوض بادي الجعفري وحاضره	تغير حسن الجعفري، وأنسه
فعادت سواء دوره ومقابره ^(١)	تحمّل عنه ساكنوه فجاءة
وقد كان قبل اليوم يهيج زائره	إذا نحن زرناء أجد لنا الأسى
وإذ ذعرت أطلاؤه وجأذره	- ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه
علتي- عجل أستاره وستائره	وإذا صبح فيه بالرحيل فهتكت
أنيس، ولم تحسن لعين مناظره	ووحشته حتى كأن لم يقم به
بشاشتها، والملك يشرق زاهره	كأن لم تبت فيه الخلافة طلقة
وبهجتها والعيش غص مكاسره ^(٢)	ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها

بدأ البحترى بالبكاء على القصر المنكوب، وذلك وثيق الصلة بالبكاء على الأطلال في التراث باعتباره رمزاً للفناء، وإذا كان المعتاد أن يقال عن الشيء إنه أخلق ثم دثر، فقد عبر البحترى عن مصير القصر الذي هو رمز في لاشعوره للخلافة، بأنه دثر ثم أخلق، وكأنه في أعماقه ومكنون مشاعره يدرك أن الخلافة العباسية، بمثل تلك المؤامرات الدموية البشعة - قد دثرت وذلك ذروة الفناء، وإذا

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٠٤٦، والقصيدة من الطويل.

(٢) نفاه، ص ١٠٤٧.

كان الوفاء صفة معدومة في البشر، وإن كانوا من الأبناء، فليتوافر إذن ذلك الوفاء في رياح الصبا وهي من مظاهر الطبيعة التي يستريح الشاعر دوماً بالركون إليها، ونحن نرى ذلك نرى الشاعر يتجنب المبالغة ويعمد إلى وصف حقائق الأحداث أو حقائق المشاعر والعواطف، وهو لكي يصور لنا الزعج والذعر الذي اكتنف ارتكاب الجريمة يورد حقائق تمثل في تحمل ساكني القصر فجأة، وفي حيوانات الحبر الملحق به وقد ريعت أسرابها، وفي صرخات الإنذار والرحيل العاجل الملهوف وتهتك الستائر والحواجز. وتركيز الشاعر هنا بعد القصر يتجه إلى الحيوان لا الإنسان وكأنها عملية إسقاط نفسي تتم عن ازدراؤه لهذا الجنس الذي يفتك الولد فيه بأبيه، وتطغى شروبه حتى لتطمس مظاهر الجمال والبشاشة والبهاء والبهجة لتحمل بدلاً منها القنامة وأشباح الفناء والوحشية. ثم يتساءل الشاعر تساؤل المستنكر الدهش المدهول:

فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت بهيتها أبوابه ومقاصره؟
وأين عميد الناس في كل نوبة تنوب، وناهي الدهر فيهم وأمره؟

فالجريمة قد تمت بتدبير محكم أتاح للمتآمرين أن يتموها في خسة مفاجئة أودت بحياة المتوكل دون أن يجد من رجاله المقربين من يدافع عنه سوى الفتح الذي حماه بجسده فلحقه ما لحق الخليفة من هلاك:

تخفى له مغتاله تحت غرة وأولى لمن يفتاله لو يجاهره
فما قتلت عنه المنون جنوده ولا دافعت أملاكه وذخائره
ولا نصر المعز من كان يرغمي له وعزيز القوم من عز ناصره
تعرض ريب الدهر من دون فتحه وعُيِب عنه في خراسان طاهره

وإذا تأملنا مفردات البحري من بداية القصيدة لوجدناها قوية جزلة، وكذلك صوره إذا ما تأملناها وجدناها قائمة دامية عنيفة، وموسيقى البحر والألفاظ تنسق مع ذلك تماماً فهي هادرة صاخبة وكأنها تحكي صخب الأسلحة التي استخدمت في ارتكاب الجريمة وحين يتم الاحتكام للسلاح، فقد حانت الأجال، وضل العقل عن الرشاد ولجج في متاهات الأمانى والأطماح:

حلوم أضلعتها الأمانى ومدة تناهت، وحفت أوشكته مقادره
ومغتصب للقتل لم يخش رهطه ولم يحتشم أسبابه وأواصره

صريع نقاضاه السيوف حشاشةً يجود بها والموت حمر أظافره^(١)

ونلاحظ أن البحري الواقع تحت وطأة انفعاله الشديد، لا يقف بالمعنى عند حدود الشطرة الأولى في بعض الأحيان، بل نرى انفعاله العنيف يمد ذلك المعنى إلى الشطرة الثانية فيقول: «حلوم أضلتها الأمانى ومدة... تناهت»، كما سيقول في بيت قادم: «لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر... هرقتم»، كما نلاحظ أن البحري الكلف أشد الكلف باستخدام الألوان، لا يستخدم في تلك القصيدة إلا ما يدل على السواد المطلق فيقول: «ليلة جعفر» و«جنح الليل». و«سود دياجره»، فإذا استغنى واستخدم لوناً آخر كان ذلك اللون هو الأحمر بدلالته على الدم والموت ولكن... كيف تصرف البحري وقد شهد هذه المذبحة البدمية لأقرب العطاء إليه وأشدّهم حديقاً عليه؟ يقول موضعاً ذلك:

أدافع عنه باليدين، ولم يكن ليثني الأعادي أعزل الليل حاسره
ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي درى القاتل العجلان كيف أساوره^(٢)

ولا يهنا كثيراً أن نتحقق من صدق الشاعر في هذا، فما كان دفاعه أو عدم دفاعه ليغير من الأمر شيئاً، وهو على أية حال قد نجح تماماً في أن يشركننا فيما يجثم عليه من أسى عميق وفيما يمزقه من مشاعر نازقة معتمدة:

حرام عليّ الراح بعدك أو أرى	دماً بدم يجري على الأرض مائه
وهل أرتجي أن يطلب الدم واطر	يد الدهر، والموتور بالدم واطره؟
أكان ولي العهد أضمر غدره؟	فمن عجب أن وُلّي العهد غادره
فلا مُلّي الباقي تراث الذي مضى	ولا حملت ذلك الدعاء منابره
ولا وآل المشكوك فيه ولا نجا	من السيف ناضي السيف غدرأ وشاهره
لنعم الدم المسفوح ليلة «جعفر»	هرقتم، وجنح الليل سود دياجره
كانكم لم تعلموا من وليه	وباغية تحت المرهفات وثائره
وإني لأرجو أن ترد أموركم	إلى خلف من شخصه لا يفادره
مقلب آراء تخفاف أناته	إذا الأخرق العجلان خيفت بوادره ^(٣)

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٠٤٨.

(٢) نفسه، ص ١٠٤٨.

(٣) الديوان: المجلد الثاني، ص ١٠٤٩.

وتحريم الراح للحداد

ويؤكد البحري أنه أخذ نفسه بذلك التحريم فيقول بعد ذلك بتسع سنوات:

وإني هجرت الراح حولاً محرماً له، وشهودي بالذي قلت شهد^(١)
ويقول في ذلك أيضاً بعد عشر سنوات من مصرع المتوكل:

وإني هجر للمدام وقد جلا لنا الصبح من قطربيل وبلشكر
وكيف تعاطي اللهو والرأس مجلس مشياً وشرب الراح من بعد جعفر^(٢)

ولا يفك هذا الحداد غير الثأر، ولكن هل من سبيل إلى ذلك وصاحب الثأر هو القاتل؟ ويكون للاستفهام البلاغي هنا دلالة الكبرى على الاستبعاد والاستنكار في قوله: «وهل أرتجي... بل نراه يرتبط بالاستفهام الذي يليه... «أكان ولي العهد أضمر غدره؟» وفيه يوجه البحري اتهاماً مباشراً للمتصّر بقتل أبيه، وهو استفهام يلقي بثقل الاتهام متسربلاً بمزيج من دهشة الشاعر واستنكاره وكأنه وليد باشر الحياة للمرة الأولى خارج الرحم فيدهش ويستنكر ويتألم. والبحري لا يدهش ويستنكر فحسب، بل هو يقرر في حسمه أيضاً ويؤكد هذا التقرير في الشطرة الثانية من البيت حينما يقول: «فمن عجب أن ولي العهد غادره».

ويرى الدكتور عبده بدوي أن القاتل العجلان هو المتصّر نفسه^(٣) أي أنه اشترك بنفسه في ذبح أبيه. وفي الحق أن أسباباً إنسانية وسياسية تجعلني أرى غير ذلك الرأي. فالمتأكد والمتفق عليه أن المتصّر هو المدير والمستفيد من تلك الجريمة النكراء بل إن أباه المتوكل كان يسميه المتظر كناية عن تربصه للوثوب إلى الحكم، ولكن ما الذي يدفعه ليياشر سفك دم أبيه بنفسه - وتلك تجربة مريّة مدمرة مهما توافر لديه من مبررات - ولديه من الأعوان المتآمرين من يقوم بذلك عنه؟ ثم أليس من حسن السياسة أن ينأى بشخصه عن مسرح المأساة محسباً من احتمال فشل المؤامرة.

نفسه، ج ١، ص ٥١٧، والحاشية ج ١، ص ٥١٦، والبيت من الطويل.

(٢) نفسه، ج ٢، ص ١٠٦٢، والحاشية: ج ٢، ص ١٠٦١، والبيتان من الطويل.

(٣) عبده بدوي: مجلة الشعر العدد الرابع أكتوبر ١٩٧٦، ص ١١٦

والشاعر مأخوذ تماماً بدوامه مشاعره الحادة، وهي تتدفق دون حواجز نابعة من تلك الأحداث الدامية فنراه يخاطب نفسه في مونولوج داخلي فيقول: «حرام عليّ البراح» ثم لا يلبث أن يوجه الخطاب إلى المتوكل مباشرة فيقول: «بعدك، ولا يقول بعده، وكأنّ الحادثة هو لها تأبى على التصديق، وبعد أن يتجنب المخاطبة في الدعاء على الجاني وإنذاره بالانتقام منه يعود للمخاطبة مرة أخرى وكأنه قاض يحاكم المتأمرين ويخاطبهم موجهاً التهمة إليهم فيقول: «لنعم، دم المسفوح ليلة جعفر... هرقتم» ويستمر في توجيه الاتهام ممزوجاً بالتنديد والسرعة، وبأسلوب المخاطب أيضاً فيقول: «وكانكم لم تعلموا من وليه وباغيه تحت المرفقات وثأره... ثم نراه يختم صرخته الداوية هذه بنبرة تهدياً شيئاً ما وتألّق فيها ومضات الحكمة التي تدرك المسؤولية فيرجو أن ينتهي حكم الدولة إلى من يتسم بالتروي وتقلب الآراء وهو في الغالب يعني المعتز وليس إلى الآخرق المستسلم لأهواء نفسه ذلك الذي قتل أباه، وهو يعني المنتصر بلا شك.

وبوسعنا أن نرى البحري في تلك القصيدة وأضرابها شاعراً صادقاً مرهف الشعارية متمكناً من أدوات فنه. وقد مكّنه ذلك من أن يتجاوز بالقصيدة حدود الزمان والمكان اللذين اكتنفاها لتصبح رمزاً وتعبيراً عن جرائم القتل السياسي في كل العصور. وبالرغم من أن مشاعره كانت عنيفة وجريئة فإنه استطاع - حين التزم بتفاصيل تلك المأساة الإنسانية ويتناول الشخصيات الأبطال فيها - أن يتجنب السقوط في مناهة المشاعر المشوشة المبعثرة التي لا تؤدي إلى فن حقيقي.

وكما اختلفت الآراء في تقييم رثاء البحري، اختلفت في تاريخ إنشاء رثاء المتوكل وقد أورد أبو بكر الصولي في أخباره عن البحري ما يفيد أنه أنشأها في أبيه المعتز تقريباً إليه.

قال الصولي: «وسألت عبد الله بن المعتز: أكان البحري يحسر أن يقول: قتل المتوكل في يوم المنتصر:

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر	هرقتم، وجنح الليل سود دياجره
أكان ولي العهد أضمر غدره	ومن ^(١) عجب أن وُلّي العهد غادره

(١) في الديوان: فمن (ج ٢، ص ١٠٤٩).

فلا ملي الباقي تراث الذي مضى ولا حملت ذاك الدعاء منابره

فقال لي: إنما عمل هذه الأشعار في أيام المعتر، يتقرب بها إليه^(١).

ويرى محقق الديوان غير ذلك الرأي فيقول: «ونرجع أن الشاعر نظمها يوم مصرع المتوكل بالذات، فإن إلى جانب التأثير السريع للحادث الذي شهده (أورد)^(٢) أبياتاً تنبئ عن أمله في أن يلي الخلافة المعتر دون المنتصر، أي يوم ٤ شوال سنة ٢٤٧هـ»^(٣).

أما الدكتور عبده بدوي فيرى أن «الأبيات الأولى كتبها الشاعر منفصلاً بالحادث ثم أكملها بعد أن مات المنتصر فهو لم يستقر على عرش الخلافة إلا أشهراً، ويجوز أنه بعد أن كتبها وراجعها طواها طول خلافة المنتصر»^(٤). ثم يستدل الناقد على رأيه هذا بخبر الصولي سالف الذكر عن رأي ابن المعتر في تلك القضية. ويذهب الدكتور أحمد أحمد بدوي إلى أن البحري أنشأ القصيدة وهو في ثورة مشاعره الحزينة ولم يدعها إلا في الظروف المؤاتية. ويقول في ذلك: «والقصيدة قوية العاطفة، متدفقة الإحساس والشعور، تدل على أن الشاعر قد قالها وهو في غمرة من الحزن والالام، وأغلب ظني أن هذه القصيدة لم تدع إلا بعد أن أمن البحري مغبة إذاعتها، حتى لا يصيبه بطش الخليفة الجديد وأشياعه»^(٥).

ويصعب علي أن أتصور قصيدة على هذه الدرجة من النضج الفني، وتعبر عن أحداث في غاية من الضخامة والعنف كذلك التي اكتفت مأساة المتوكل. أقول يصعب علي أن أتصورها بنت ليلتها كما يذهب الأستاذ الصيرفي. ولو أنها كتبت ومشاعر البحري ملتزمة بأتون الحوادث لا هزت شيئاً بين يديه، ولما جاءت كما يصفها الدكتور محمد صبري «بتماسكة يشد بعضها بعضاً لا ثلجة فيها»^(٦)، والرأي المقبول عندي في تلك القضية أن البحري، وهو ذو مشاعر برهفة، وذو حب

(٢) الصولي: أخبار البحري، ص ١٠٢.

(٣) وأورده غير موجودة في النص وأثبتها ليطفيئ المعنى.

(٤) الديوان: ج ٢، ص ١٠٤٥ الحاشية.

(٥) مجلة الشعر العدد الرابع أكتوبر سنة ١٩٧٦، ص ١١٧.

(٦) أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ١٧٥.

(٧) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ١٠١.

ووفاء عميقين للمتوكل، قد صهرته مباشرته لتلك التجربة المريرة الدامية وهصرت منه العقل والوجدان، فأخذ يتزف القصيدة حين تمكن من لم شتات نفسه، وتأمل ما استقر بداخله من بقايا تلك العاصفة المدمرة، وهجوم البحرى العنيف على المنتصر، ورجاؤه أن يستقر الحكم لمن يقدر عليه ويقلب فيه الآراء، وهو المعتز على الأغلب، كل ذلك نابع من حبه ووفائه للمتوكل ومن هلعه وازدراؤه لجرمة المنتصر النكراء، فالمتوكل كان قد حصر ولاية العهد في المنتصر والمعتز، ثم شاءت مشاهر الوالد ومقتضيات السياسة للمتوكل أن يرجع كفة المعتز مدفوعاً بهوى نفسه وبإيهاز من عبيد الله بن خاقان والفتح بن خاقان، ثم تداعت الأحداث فتأمر المنتصر مع قادة الأتراك فأمر بغا الشرايى بأغرى التركى حارس الخليفة فتولى وجنوده تنفيذ الجريمة فالبحرى فى هجومه المباشر على المنتصر وفى تأييده غير المباشر للمعتز صادق مع الأخلاق والمشاعر جميعاً. ولا أحسبه انتظر ستة أشهر كي يسمح لمشاعره الغائرة بأن تتجسد فى قصيدة بعد وفاة المنتصر، وإنما المقبول أنه عبر عن ذات نفسه بعد فترة معقولة من التأمل تسمح لرؤيته ومشاعره بأن تتبلور ولا تسمح لها بأن تبرد، والغالب أيضاً أنه طوى القصيدة ولم يعلنها إلا بعد موت المنتصر وتولى المعتز أخذاً بمقتضيات السياسة ومراعاة لعلاقته الرسمية بالمنتصر.

هذا وسبق أن أوردنا رأي ابن المعتز ومؤداه أن البحرى أنشأ القصيدة على أيام والده المعتز - أى بعد وفاة المنتصر - إرضاءً له. وعلى النقيض من ذلك الرأى ذهب أبو العباس ثعلب، ففوله إن البحرى صرح فيها بتصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب، ويوحى بما ذهب إلى الأستاذ الصيرفى وهو أن البحرى نظمها فور ارتكاب الجريمة، ويوحى أيضاً بأنه أعلنها على الملأ. وفى رأينى أن كلا الرأين - رأى ابن المعتز ورأى ثعلب - فيه شيء من تجاوز الحقيقة.

وبعيد عن التصور ألا يترك مصرع المتوكل أشد الآثار وأعماق الندوب فى أغوار البحرى ونظيرته إلى الحياة، فالحدث بملايساته، وبالعنف الصارخ الذى تم به، وبالعلاقات الوثيقة بين الجانبين والمجنى عليهم فيه. قد قطع وشائج، وشوه مثلاً شاء الله والإنسانية لها أن تظل نبيلة مقدسة موصولة.

وقد وفق الدكتور محمد صبرى تمام التوفيق عندما صور أثر تلك الأحداث المروعة فى نفس البحرى وقال: «ولا شك فى أن حادث الجعفرى قد هز كيان البحرى، فعلى الرغم من عودته بعد ذلك إلى امتداح الخلفاء والوزراء والتردد على

بغداد. فللحياة جاذبيتها، إلا أن وحشة القصر وصورة القتيل^(١) المخرج بالدماء قد أحدثا صدعاً لا يلتئم في نفس البحري أشبه بكسر الزجاج، ومن هنا تنغير نظرة الشاعر إلى الحياة وتزداد صفاءً وهدوءاً والألم يصفل النفوس^(٢)

ومن أقوى قصائد الرثاء لدى البحري، رثاؤه في محمد بن يوسف بن عبد الرحمن المعروف بأبي سعيد الثفري القائد العسكري المشهور الذي أبدى بطولة كبرى في حرب بابك الحارمي^(٣)، وذو المكانة المرموقة لدى الخليفة المعتصم، وكذلك رثاؤه في ولده يوسف الذي خلفه في ولاية أرمينية وأذربيجان، وقد اكتسبا لقبهما الثفريين لارتباطهما الوثيق بالثغور الإسلامية ولبلاتهما الحسن في الدفاع عنها ضد غزوات الروم.

والثفريان ينتهي نسبهما بنبهان^(٤) بن عمرو، وهو أخو سلامان^(٥) جد البحري، ومعنى ذلك أنهما يتيمان، كما ينتمي البحري إلى طيء، وكان البحري كثيراً ما يذكر هذه القرابة ويعتبر أنه حينما يمدح الثفريين يكون الممدح موجهاً إلى شخصه، ويبدى دهشته في بعض الأحيان لأنهم يجزلون له المعطاء على ذلك الممدح وقد أورد هذا المعنى ضمن مدحة له في يوسف بن أبي سعيد ومطلعهما:

عليك السلام أيها القمر البدر ولا زال معموراً بأيامك العمر^(٦)

ويقول فيها مشيراً إلى عمرو بن الغوث بن طيء الذي يرجع إليه نسب الشاعر والممدوح:

لتعلم أن السود يجمعنا على صفاء التصافي قبل يجمعنا عمرو^(٧)

(١) كان من الأوفى أن يقول القتيلين فالموكد أن نكبة البحري في الفتح لا تقل عن نكبة في المتوكل.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحري، ص ١٠١.

(٣) أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني المعروف بابن الأثير: الكامل في التاريخ ج ٥، ص ٢٤٠، ط. مطبع الدمشقي القاهرة سنة ١٢٥٧هـ.

(٤) الديوان: ج ٢، ص ٨٩٤، حاشية ١١.

(٥) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، ج ٣، ص ٣٩٩، تحقيق أحمد أمين وزميله، ط. لجنة التأليف والترجمة الثانية سنة ١٩٥٢.

(٦) الديوان: ج ٢، ص ٨٩٢، والقصيدة من الطويل.

(٧) نفسه، ص ٨٩٤.

ثم يشير إلى دهشته من أن يكافأ على المدح الذي يعود إليه لقربته بالمدح
فيقول:

وإني متى أعددت معاليك أعتد بها شرفاً، إذ كل فخرك لي فخر
ولم أر مثلي ظل يمدح نفسه ويأخذ أجراً إن ذا عجبٌ بهر^(١)

ولقد كان لتلك القرابة أثر عظيم في تقوية الروابط بين البحري وبينها،
وكان حصاد ذلك ما يزيد على عشرين قصيدة أنشأها في مدحها، وكان لما اشتهر
به الوالد والابن من بطولة عسكرية بالإضافة إلى صلة القرابة تلك، أثر عميق في
الرثاء الذي رثاهما به فجاء نضاحاً بكل الصدق معبراً عن مشاعر الإحساس بالفقد
والحزن الكثيف.

يقول أبو عباد في رثاء محمد بن يوسف الثغري الطائي:

انظر إلى العلواء كيف تضام ومآتم الأحساب كيف تقام
ثم نراه في البيت الثاني مباشرة يعتمد في رثائه على شهرة الثغري المدوية في
النضال العسكري ضد الروم، ومن ثم فالرزة فيه موزع على الخليفة والإسلام
والمسلمين، وليس رزة لأسرته فحسب فيقول:

حطت سروج أبي سعيد واغتدت أسيافه دون العدو تشام
خبر ثني ركب الركاب فلم يدع للركب وجه ترحل فأقاموا
ورزية حمل الخليفة شطرها والمسلمون، وشطرها الإسلام

ثم نراه يشير بعد ذلك إلى ما اتصف به المرثي من صفات الجود والنجدة
والإسعاف وكأنه بالبحري قد أراد أن يركز في مستهل مرثيته عناصر المجد في
شخصية الفقيه قبل أن يترك لمشاعر حزنه العنان... فيقول:

من يعتضي العناني بهمته ومن يأوي إليه المعتم المعتم؟
أين السحاب الجود، والقمر الذي يجلو الدجى، والضيغم الضرغام؟^(٢)
أين العبوس المشمش إذا رأي جنفاً؟ وأين الأبلج البسام؟

(١) نفسه: ج ٢، ص ٨٩٤.

(٢) نفسه ج ٣، ص ١٩٤٩، والقصيدة من الكامل.

ثم يتجه أبو عبادة إلى تفصيل ما أشار إليه من صفات الفقيد، وكان ذلك التفضيل يرتبط بتدقيق مشاعر الحزن لدى الشاعر وتصاعد موسيقاها:

سكن العلا أودى فهن ثواكل وأبو العفاة ثوى فهم أيتام
ولّى وقد أولى الورى من جوده نعمًا يقوم بشكرها الأقوام
لا تمئىء الروم استراحتهم فقد هداؤا بأفواه الدروب وناموا
أمنوا، وما أمتوا الردى حتى انطوى في الترب ذاك الكر والإقدام
أسفًا عليه لأسف بين القنا أسوان تعذل خيله وتلام
ولمجتد، رجعت يدها بلا جدأ أعيا عليه البذل والإنعام^(١)

ثم يبلغ انفعال الشاعر ذروته فيتوجه بالحديث إلى صديقه وقرينه الفقيد، بما يشف عن عميق وفاته وأحزانه:

يا صاحب الجلدث المقيم بمنزل ما للأنيس بحجرتيه مقام
قبر تكسر فوقه سمر القنا من لوعة، وتشقق الأعلام
ملان من كرم، فليس يضره مر السحاب عليه وهو جهام^(٢)
بي - لا بغيري - تربة مجفوة لك في ثراها رمة وعظام
حالت بك الأشياء عن حالاتها فالحزن حل والمزاء حرام
تستقصر الأكباد وهي قريحة ويذم فيض الدمع وهو سجام
وبرغم أنفي أن أراك موسدًا يد هالك، والشامتون قيام
أو أن يبيت مؤملوك بلوعة متمللين، وخائفوك نيام
كنت الحمام على العدو ولم أخف من أن يكون على الحمام حمام
ما كنت أحسب أن عرك يُرتقى بالنائبات، ولا حماك يرام
قدر عدت فيه الحوادث طورها وتحاوت أقدارها الأيام
فاذهب كما ذهب بساطع نورها شمس النهار وأعقب الإظلام^(٣)

ثم نرى البحري يصل ما بين المجد الغارب للوالد، وسنا المجد الذي آذن بالشروق للابن فيقول:

(١) نفسه، ص ١٩٥٠.

(٢) نفسه

(٣) نفسه، ص ١٩٥١.

وراء غضبة «يوسف بن محمد» سطو يفل السيف وهو حسام
رب الخلاق لو تكلف بعضها لم يستطعها الغيم وهو ركام^(١)

وفي الحق أن البحري قد أكد عميق حبه ووفائه لأبي سعيد الثغري في موقف عسير من مواقف الشدة تعرض له هذا القائد العربي الكبير، ولا شيء مثل ذلك يكشف عن حقيقة الأخلاق والمشارع فقد شاءت أحوال السياسة على أيام الميراث - وكانت صلة البحري لم تتوثق به بعد - أن تضع أبا سعيد في موقف عسير يجبرها به الصوني فيقول: «حدثني أحمد بن إبراهيم الغنوي قال: طول أبو سعيد - الثغري - مجال بعد غزواته المشهورة. وسلم إلى أبي الخير النصراني الجهبذ ليستخرج المال منه، فجعل يعذبه. فشق ذلك على المسلمين، وقالوا: يأخذ بثأر النفسانية فقال البحري:

يا ضيعة الدنيا وضيعة أهلها	والمسلمين وضيعة الإسلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى	بين المداد والسن الأقالم
هذا «ابن يوسف» في يدي أعدائه	يجزى على الأيام بالأيام
نامت بنو العباس عنه، ولم تكن	عنه أمية لو رغت بنيام

فقرأ الشعر على المتوكل فأمر بإطلاقه وتوليته - وأمر بإحضار قائله فأحضر البحري فاتصل به^(٢). فقد بلغ من وفاء البحري لأبي سعيد أن عرض بالدولة العباسية التي تدير ظهر المجن لقائد فذ أبل بلاء مشهوداً في الدفاع عن الإسلام ضد الروم، بل وتسلمه لموظف نصراني يعذبه ويستصفي أمواله، وكأنه يتقم لنصارى الروم الذين صرعهم أبو سعيد. وقد أدخل البحري النصارى رزان من الممكن أن يتعرض لسوء العاقبة من جراء شعره هذا الذي أعلنه على الملأ إلا أن حبه ووفاءه لأبي سعيد طغيا على دوافع التريث والحذر عنده.

وقد استمرت الصلة الحميمة بين البحري ويوسف بن محمد الثغري، إذ تهيأت لها نفس العوامل التي وثقت من صلة الشاعر بالوالد الفقيد، وكان من الطبيعي أن يبدع البحري في رثاء يوسف حينما قتله الثائرون من أهل أرمينية^(٣).

(١) نفيه، ص ١٩٥٢.

(٢) الصولي: أخبار البحري، ص ٩٧-٩٨، وقد أورد البيت الأول فقط، وبقيته الأبيات بالديوان ٣، ص ٣٠٣٦.

(٣) ابن الأثير: الكامل، ج ٥، ص ٢٨٨.

وقد استهل البحري رثاءه قائلاً:

أقول لعن كالعلاء أمون مضبرة في نسفة ووضين
تقي السيف إن جاوزت قلة ساطع وضمك والمعروف بطن طرون^(١)

وهو يشير هنا إلى حيث قتل يوسف ودفن في أرمينية، ثم لا يلبث أن تنفجر عواطف حزنه الحرى، وتنهل مدامع فقد غزار صادقة تنبئ عما يعانيه البحري من أسى وألم غامرين فيقول:

حنيني إلى ذاك القلب، ولوعتي عليه، وقلت لوعتي وحنيني
أعاذلتي، ما الدمع من فرط صورة ولا من تنائي خلة فذريتي
ولا تسألني عما بكيت، فإنه على ماء وجهي جاد ماء جفوني
خلا أمني من يوسف بن محمد وأوحش فكري بعله وظنوني
فواسواتي تردى وأحيا ولم أكن على عذرة من قبلها بطنين^(٢)
وكان يدي شلت ونفسي تحرمت ودنياي بانث يوم بان وديني
فواسفني ألا أكون شهدته فخاست شمالي عنده ويميني^(٣)
والأ لقيت الموت أحمر دونه كما كان يلقي الدهر أغبر دوني
وإن بقائي بعله لخيانة وما كنت يوماً قبله بخزون

فالبحري فريسة الأسى لأنه قد فاته شرف القتال في المعركة التي قتل فيها صديقه يوسف، لكي يقتديه بنفسه ويرد عنه غائلة الموت، وهو يرى أن الحياة بعده خيانة لا يرد لها إلا أن يحقق الانتقام بالقتلة وأن يعمل فيهم السيف:

فلا ثار حتى تطلع الخيل مرتقى خويت بأسد في السنور جنون
وحتى تصيب المرفقات بساطح شفاء النفوس من طلى وشؤون
وحتى تحشى النار ما بين أرزن وأرض جواخ من قرى وحصون^(٤)
وحتى ينال السيف موسى فيختلي جزارة عالج بالتخوم سمين

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢١٨١، والقصيدة من الطويل.

(٢) نفسه، ص ٢١٨٢.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص ٢١٨٣.

البحري يشير في البيت الأخير إلى موسى بن رزاة من المسؤولين عن مقتل يوسف، ثم ينتج أبو عباد إلى المتوكل يستثيره لينتقم من قتلة يوسف وذلك بعد أن يندبرهم من انتظار الموت:

الله ترجون البقاء وقد جرت دماء لنا فيكم قضين حين
فأين أمير المؤمنين، فإنه كفيلى على ما ساءكم وضميني^(١)

وقد أرسل المتوكل بالفعل بغا الشراي إلى حيث قتل يوسف فاقناد موسى بن زارة إلى الخليفة وأعمل القتل والتنكيل بقومه أخذاً بثأر يوسف^(٢).

ثم نرى البحري ينهي رثاءه الدامع الدامي بأبيات تثير في النفس عاصف الحزن، وتبدل أوضح دلالة على مدى صدقه في رثائه ومدى ما اعتصره من جزع وأسى لمصرع يوسف فيقول:

أنساك أم أنسى مصابك بعدما علقته محبل من ندادك متين
ولو كنت ذا علم بفرط صابتي وما علم ثاوي التراب دفين
تقنت أن العين جد غزيرة عليك، وأن القلب جد حزين
إذا أنا لم أشركك نعماك بالبكا فلست على نعمى امرئ بأمين^(٣)

وفي الحق أننا لننهر بقوة رثاء البحري، خاصة ما رثى به المتوكل والثغرين، وقد لمسنا في رثائه للثغرين شعراً يتوافر فيه فخامة الصياغة وتدقق المشاعر وتآلق المعاني جميعاً ونحن نعلم أن الرثاء قد ينصرف إلى تجسيم حزن الشاعر وتصوير مصابه بفقد من يرثيه، ويكون هذا الرثاء للبكاء لا لتخليد المرنى، ومن هذا النمط كان رثاء البحري للمتوكل، فهول الكارثة قد أذهله إلا عن مشاعره الجريحة الحزينة، فإذا ما اهتم الشاعر بمناقب من يرثيه وعني بتصوير جليل أعماله وعظيم صفاته كان الرثاء للتخليد، والملاحظ أن رثاءه للثغرين قد جمع بين النمطين سالفى الذكر.

(١) نفسه، ص ٢١٨٤.

(٢) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ج ١١، ص ٤٥، المطبعة الحسينية.

(٣) الديوان: ج ٤، ص ٢١٨٥.

ويقول الدكتور أحمد بدوي ما ذهب إليه النقاد من أن رثاء البحري أجود من مدحه، بل يذهب إلى أن رثاءه في الثغرين يعد من عيون المراثي في الشعر العربي^(١). والغالب أن وجود الشعراء في المديح أكثر من الرثاء ويرر بعضهم ذلك بأنهم في المديح يعملون للرجاء على حين أنهم في الرثاء يعملون للوفاء ويرون أن هناك فرقاً بين الرجاء والوفاء وعلى عكس هذا الرأي كان البحري، فهو عندما سئل عن تفوق مراثيه على مدائحه برر ذلك بأنه من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح^(٢).

ويمكننا القول إن عنصر الصداقة كان حاسماً في الرفع من شأن كثير من نماذج الرثاء عند البحري شأنه في ذلك شأن القرابة وصلة الرحم والميول القوية، إذ إن توافر بعض من تلك العناصر في تجربة الرثاء، يرفع من قيمتها فتصبح تجربة إنسانية ذات أعماق شعورية ذاتية بدلاً من أن تبقى - بدون شيء من تلك العناصر - مجرد تعبير عام عن حالة من أحوال المجتمع.

ولقد ربط البحري بآل حميد عري وثيقة من الصداقة والود وذكريات السعادة، وجل أفراد تلك الأسرة من القادة المشاهير الذين دفعوا حياتهم ثمناً للمجد، وسقطوا في ساحاتٍ للشرف متفرقة في الأطراف الشاسعة للدولة، فوقف أبو عبادة أمام قصرهم ببغداد وقد خلا من شخصهم ورفرت حوله أرواحهم ورثاهم رثاء الدامع الموجه الذي اعتورته مصائب فادحة.

يقول البحري في نغم موجه محزون:

أَوْقَصْرَ حَمِيدٍ لَا عَزَاءَ لِمُغْرَمٍ	وَلَا قَصْرَ عَن دَمْعٍ وَإِنْ كَانَ مِنْ دَمٍ
أَيُّ كُلِّ عَامٍ لَا تَزَالُ مَرُوعاً	بِفِئْدِ نَعْيٍ تَارَةً أَوْ بَسْتَوَامٍ
قَضَى أَمَلُكَ الْأَخْيَارَ إِلَّا أَقْلَهُمُ	وَيَادُوا، كَمَا بَادَتْ أَوَائِلُ جَرَهُمُ ^(٣)
فَصَرَتْ كَعَشٍ خَلْفَتُهُ فَرَاحَهُ	بَعْلِيَاءَ فَرَعِ الْأَثَلَةِ الْمُتَشَهَّمِ
أَحَبُّ بَنُوكَ الْمَكْرَمَاتِ فَفَرَقْتَ	جَمَاعَتَهُمْ فِي كُلِّ دَهْيَاءٍ صَلِيمِ
تَدَانَتْ مَنَائِيَاهُمْ بِهِمْ، وَتَبَاعَدَتْ	مُضَاجِعُهُمْ عَن تَرْبِكَ التَّنَسِمِ

(١) أحمد أحمد بدوي: حياة البحري وقته، ص ٦٨

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ج ٢١، ص ٤٢.

(٣) الديوان: ج ٣، ص ١٩٤٤، القصيدة من الطويل.

فكل له قبر غريب ببلدة
قبور بأطراف الثغور كأنما
بشاهقة البذنين قبر محمد
تشق عليه الريح كل عشية
وقبران في أعلى النجاج سقتهما
بروق سيوف الغوث غيثاً من الدم^(١)

فها هو أبو عبادة في وقفة خاشعة جزعة أمام آل حميد ببغداد. لا يجد سبيلاً
إلى الجأء والعزاء عن فقد رجالاته، ودموعه إلهامل لن تحف وإن كانت من دماء،
لقد غدا القصر عشاً مهجوراً بعد أن أخذ الموت يتلقف بعضاً من بنيه في كل عام
لأنهم كلفون بالمجد فقصوا متتالين متقاربة أعمارهم متباعدة قبورهم، تلك التي
تضم رفات الأبطال وكأنهم النجوم المتألقة، وتفرقت بأرجاء الدولة من الثغور إلى
البذنين إلى النجاج.

ويواصل البحري ذكر الأبطال من بني حميد والبلدان التي ثروا بها في أرجاء
الدولة الشاسعة فيذكر أبا نصر وقخطبة وأحمد وأصرم، وقد دفنوا متفرقين بين
الموصل وخراسان والقاطول وبغداد.

ثم يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أبيهم مشيداً بعظمة أبنائه وفروسيتهم مؤكداً
أن شجاعتهم هي التي أوردتهم حتوفهم:

أبا غانم! أردى بنوك اعتقادهم
مضيقاً يستلذون المنايا خفيضة
وما ظعنوا إلا برمح موصل
ولما رأوا بعض الحياة مذلة
أبوا أن يذوقوا العيش والذم واقع
وكلهم أفضى إليه حمامه
تولى الردى منهم بهبة صارم
حتوف أصابتها الحتوف، وأسهم
بأن الردى في الحرب أكرم مغنم
وخفظاً لذلك السؤدد المتقدم
وما ضربوا إلا بسيف مثلم
عليهم وعز الموت غير محرم
عليه، وماتوا ميتة لم تدم^(٢)
أميراً على تدبير جيش عرمرم
وبجة لعبان، وعدوة ضيغم
من الموت كر الموت فيها بأسهم^(٣)

(١) نفسه، ص ١٩٤٥.

(٢) نفسه ص ١٩٤٦.

(٣) نفسه، ص ١٩٤٧.

ونرى البحري تحت وطأة انفعاله الشديد يأتي بمعجب الصور والمعاني، ويدهش من أن تفتك بهم السيوف وهم أصحاب الفضل عليها بما سقوها من مهيج الأبطال، فالسيف إذن كافر بنعمتهم. بل هو أغدر الأصحاب:

تُرى البيض لم تعرفهم حين واجهت وجوههم في المأزق المتجهم؟
ولم تتذكر ربها بأنفسهم إذا أوردوها تحت أغبر أقتم
بلى! غير أن السيف أغدر صاحب وأكفر من نالته نعمة منعم^(١)

ثم يقرأ البحري السلام على أرواح الأبطال الشرفاء في الحياة وفي الممات، ولا يقلل من شأنهم أو يرفع من أعدائهم أنهم صرعوا فحمزة وعلي - وهما البطلان المجيدان - قد صرعا من قبل وحشي وعبد الرحمن بن ملجم على خستهما.

سلام على تلك الخلائق إنها مسلمة من كل عار ومائم^(٢)
مساع عظام ليس يبلى جديدها وإن بليت منهم رمائم أعظم
ولا عجب للأسد إن ظفرت بها كلاب الأعادي من فصيح وأعجم
فحربة «وحشي» سقت «حمزة» الردي وحش «علي» في حسام «ابن ملجم»^(٣)

وفي الرثاء الذي أنشأه البحري في سن الشيخوخة، نجده يمزج رثاء الموق برثاء نفسه والبكاء من المشيب والوهن ويتحسر تحسراً موجعاً لضاياع الفتوة والشباب.

يقول في رثاء غلامه قيصر:

ملاملك إنه عهد قريب ورزء ما عفت هذي الندوب

ثم يصف الموق والمقابر فيقول «بكفر توثي»:

ضحج ميندين «بكفر توثي» خفوئاً مثل ما خفت الشروب
هجوؤ لم يسل بهم حفي ولم تقلب لضجعتهم جنوب^(٤)
تخلق دورهم عنهم عشاء وقد عزوا بها زمناً وهيبوا

(١) نفسه، ص ١٩٤٧.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص ١٩٤٨.

(٤) نفسه، ج ١، ص ٢٥٦، والقصد من الوافر

وكنْتُ - وترهم يحى عليهم - كنضو الداء آيسه الطيب

تم لا نلبث أن نراه يبكي نفسه وما فعل به الوهن والشيخوخة والغربة فيقول:

فلن سئ وستون استقلت	فلا كرت برجعته الخطوب
لقد سر الأعادي في أقي	بد رأس العين» محزون كتيب
وأني اليوم عن وطني شريد	بلا جرم ومن مالي حريب
تعاطمت الحوادث حول حظي	وشبت دون بغيتي الحروب
على حين استتم الوهن عظمي	وأعطى في ما احتكم المشيب

وفي مثل هذا الرثاء للنفس، يضاف لعناصر الإجابة في رثاء الوليد عنصر إنساني جديد وهو الإحساس بالكآبة والحيرة والاضطراب، تلك المشاعر التي تسيطر على الإنسان وقد أخذ يدنو شيئاً من لحظات الغروب في حياته، فالقرباة والصداقة والمشاعر القوية والشيخوخة إذن هي العناصر الإنسانية المؤثرة في رثاء البحري.

المدح:

استهلك المدح جهداً كبيراً من البحري، وشغل حيزاً ضخماً من ديوانه، والوليد شأنه في ذلك شأن معظم شعراء عصره الذين كانت مدائحهم في الخلفاء والوزراء والكتاب والقواد وغيرهم من كبار الدولة هي وسيلتهم للنوال وكسب الأرزاق، كان الشعر إذن مهنة الشعراء، وما يؤجرون عليه من فنونه هو المدح، هذا بالإضافة إلى أن الشعر آنذاك كان يقوم - كما هو معروف - بدور وسائل الإعلام في عصرنا الحاضر فيما يتصل بقضايا السياسة والمجتمع، فإذا أضفنا إلى ذلك إن كثيراً من شعر المدح كان يصور القيم العليا التي يتعين أن يتصف بها السلوك الاجتماعي السليم، أمكن لنا أن نخفف شيئاً من نظرات النفور الموجهة إلى شعر المديح، ونحن بغير شك سنغض من شعر المديح، بل وسنشعر بالأسى والهوان عندما نرى الشاعر - وهو في عين النقد الحديث ضمير أمته والمعبر عن قيم النبيل والبطولة فيها - يقف أمام مدحويه - أيأ كان شأنهم - موقف الصغار والاستجداء. غير أن الموضوعية والإنصاف يقتضيان أن ننظر للأمر من خلال العصر الذي أنشأ فيه هذا الفن وأن نضع في اعتبارنا الحقائق الثلاث التي أشرت إليها آنفاً آخذين في الاعتبار أنه لم يكن ثمة فرصة متاحة لرواج شعر يتجه به

الشعراء إلى الشعب وبسطاء الناس مباشرة، وأن يكون في ذلك ما يكفل لهم ماديات حياتهم، ويكفي أن نرى أبا الطيب المتنبي - وكان ذا أنفة وذا نظرات اجتماعية متميزة - لا يستطيع فكاًكاً من كتابة شعر المديح. وربما كان أبو العلاء المعري الاستثناء الوحيد من تلك القاعدة حين وقف من المجتمع موقف الناقد الرافض، واعتصم بتجرده ورهنه وتقشفه من أن ينوء تحت وطأة احتياجاته المادية فيطلب المال عن طريق المديح.

وإذا ما نظرنا شعر المدح تلك النظرة الواقعية المتساعمة فإننا لن نجد شراً محضاً كما قر في عقول الكثيرين ووجداناتهم، بل إننا قد نجد في تضاعيفه كثيراً من الخير وقوة الأسر.

ولننظر في شيء من مدح البحري، وسنجد في نهاية الأمر يدور على مجموعة من الفضائل النفسية والسلوكية والاجتماعية تؤدي ولا شك إلى رقي المجتمع لو أنها تحققت بين سائر أفرادهم ومؤسساته.

ووفقاً لمعايير الجودة في القديم، يعتبر البحري من كبار المداحين، بل إنه عند أبي هلال العسكري أكبر المداحين جميعاً، ويورد أبو هلال مدحة للبحري في الفتح ابن خاقان منها قوله:

اغز لنا من جوده وسماحه ظهير عليه ما يجيب وشافع
ويعقب عليها بقوله:

«لم يبق وجه من وجوه المدح في الجود والشجاعة وثقوب الرأي ومضاء العزيمة والدهاء وشدة الفكر إلا قد اجتمع ذكره في هذه الأبيات ولا أعرف أحداً يستوفي مثل هذه المعاني في أكثر مدائحه إلا البحري»^(١).

ومن اليسير ألا نرى مبالغة في ذلك بالنظر إلى ما نعرفه من أن البحري كان - لأكثر من نصف قرن - أعلى الأصوات الشعرية في عصره، وأنه كان شاعر القصر طيلة حكم سبعة من الخلفاء العباسيين، وأنه - من خلال مكانته الشعرية الطاغية - مدح الوزراء والقواد والكتاب وذوي المكانة في الدولة وحظي لديهم بمكانة فريدة،

(١) العسكري: ديوان المعاني، ج ١، ص ٥٧، والقصيدة بالديوان ج ٢، ص ١٣٠٢-١٣٠٣، وهي من الطويل.

والمعروف أن هؤلاء جميعاً ما كانوا ليغدقوا عليه كل مظاهر التقدير المادي والمعنوي إلا لأنه كان أعظم من مدحهم، فالملابسات السياسية والاجتماعية آنذاك جعلت من التفوق في المدح معياراً أساسياً لفحولة الشاعر.

وحينما يتمكن الشاعر المداح من أن يدير مدحه حول مثل إنسانية نبيلة، وألا تسقط بين يديه شرائط الأداء الشعري الجيد، يكون قد أَرْضَى الممدوح والمجنس والفن جميعاً وها هو البحتري في قصيدته التي مطلعها:

أيها العاتب الذي ليس يرضى نم هنيئاً، فلست أطعم غمضاً^(١)
يقول في مدح المتوكل:

أيها الراغب الذي طلب الجو د فأبلى كوم المطايا وأضى
رد حياض الإمام تلقى نوالاً يسع الراغبين طولاً وعرضاً
فهناك العطاء جزلاً لمن را م تجزيل العطاء، والجود محضاً
هو أُنْدَى من الغمام، وأوفى وقعات من الحسام وأضى
دير الملك بالسداد فليسرا مأ صلاح الإسلام فيه ونقضا
يتوخى الإحسان قولاً وفعلًا ويطيع الإله بسطاً وقبضا
وإذا ما تشنت حومة الحر ب، وكان المقام بالقوم دحضا
ورأيت الجياد تحت مثار النقد ح ينهضن بالفوارس نهضا^(٢)
غشي الدارعين ضرباً هذاذيب ك، وطعنأ يورع الخيل وخضا^(٣)
ونراه أيضاً في مدحته التي مطلعها:

ألا هل أتاها بالمغيب سلامي؟ وهل خبرت وجدي بها وغرامي^(٤)
يقول في مدح المتوكل:

لقد جمع الله المحاسن كلها لأبيض من آل النبي همام
نُطِيف بطلق الوجه لا متجهم علينا، ولا نزر العطاء جهام

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٢١٤، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ١٢١٥.

(٣) نفسه، ص ١٢١٦.

(٤) نفسه، ص ٣٠٠، القصيدة: الطمداء.

يجبه عند الرعية أنه
وإن له عطفاً عليها ورأفةً
لقد لجأ الإسلام من سيف جعفر
يسد به الثغر المخوف انشلامه
وفي مدحته في المهتدي بالله التي أولها:

سقى دار ليل حيث حلت رسوماها عهاد من الوسميَّ وُطِفَ غيومها
نراه بعد أن يتنزل - يتنقل إلى مدحه فيقول:

أرى حوزة الإسلام حين وليتها
ندارك مظلوم الرعية حقه
ويصبص أهل العيث حين هداهم
وقد أعطت الروم الذي طولبت به
هل الدين إلا في جهاد تقودنا
نقضت ليالي الشهر إلا بقية
وأيسر ما قدمت لله طالباً
هجرت الملاهي حسبة وتفرداً
وأخللت باللذات وهي أوانس
وما تحسن الدنيا إذا هي لم تكن
تخرم باغيها وحيط حريمها
وخلّى له وجه الطريق ظلومها
أخو سطوات ما يبيل سليمها
بإبريق لما خبرت من غريمها
إليه عجالاً، أو صلاة نقيمها
تجد فيها جاهداً أو تقومها
لمرضاته أيام فرض تصومها
بآيات ذكر الله يُتلى حكيماً^(١)
مرابعها مستحسنات رسوماها^(٢)
بآخرة حسناء يبقى نعيمها^(٣)

وفي مدحته في المتوكل الذي مطلعها:

عذيري فيك من لاح إذا ما
شكوت الحب حرقني ملاماً^(٤)
نراه يقول فيها مادحاً:

(١) نفسه، ص ٢٠٢.

(٢) نفسه، ص ٢٠٣.

(٣) نفسه، ٢٠٢٥، والقصيدة من الطويل.

(٤) نفسه، ص ٢٠٢٦.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه، ص ٢٠٠٨، والقصيدة من الوافر.

شهرتم في جوانب كل ثغر ظبابة البيض والأسل المقاماً
وأقدمتم وفي الإقدام كره على الغمرات تقتحم اقتحاماً^(١)

وبغض النظر عن المقصود بالمدح في تلك النماذج وأمثالها، نرى البحري يرسم صورة مثالية لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم من وجهة نظره التي هي بالقطع تعبير عن تصور المجتمع لصورة الحاكم المثالي، فخليفة المسلمين جواد كثير العطاء لرعيته ولا يقل في عطاياه، ولا يقطب أو يعبس فهو طلق الـ 'رير' وهو شجاع مقدام يذب عن بلاده ويدافع عن دينها وحدودها، ويولي ثغر الخلافة كل عنايته ويوفر لها ما يحصنها من الجنود والعتاد فتتأبى على الأعداء مهما بلغوا من القوة والحشد، وبغية الخليفة في المقام الأول هي مجد الإسلام والخضوع لله وطاعته وإذا ما اشتعل أتون الحرب فهو الشجاع الذي لا ينسى مسؤولية حراسة بلاد المسلمين المتراصة للأطراف، وهو لا ينسى أيضاً إرساء قواعد العدل بين الرعية ومنع ما قد يتعرضون له من صور الحيف، وهو نموذج مشرف لشعبه في الجهاد إذ يقودهم بنفسه لشرف أداؤه وهو إلى ذلك متمسك بدينه يؤدي فرائضه ولا يهمل كذلك العمل للعالم.

ومن روائع البحري في المدح، تلك الرائية التي مدح بها المتوكل، وصور فيها خروجه لأداء صلاة عيد الفطر والتي يستهلها بقوله:

أخفي هوى لك في الضلوع وأظهر وألام في كمد عليك وأعذر^(٢)

وبعد أن يتغزل ينتقل فيمدح المتوكل ويقول لنا الشيء الكثير من خلال وصفه موكب الاحتفال بصلاة عيد الفطر:

بالر صُمت، وأنت أفضل صائم وبسنة الله الرضية تفطر
فانعم بيوم الفطر عيناً! إنه يوم أغر، من الزمان، مشهر
أظهرت عز الملك فيه بجحفل لجب يحاط الدين فيه وتنصر
خلنا الجبال تسير فيه، وقد غدت عدداً يسير بها العديد الأكثر^(٣)
فالجبل تصهل، والفوارس تدعي والبيض تلمع، والأسنة تزهر

(١) نفسه، ص ٢٠١١.

(٢) نفسه ج ٢، ص ١٠٧٠، والقصيدة من الكامل.

(٣) نفسه ص ١٠٧١.

والأرض خاشعة تميد بثقلها
والشمس مائعة توقد في الضحي
حتى طلعت بضوء وجهك فأنجل
وافتن فيك الناظرون، فإصبع
يمجدون رؤيتك التي فازوا بها
ذكروا بطلعتك النبي فهللوا
حتى انتهت إلى المصلى لأبساً
ومشيت مثية خاشع متواضع
فلو ان مشتاقاً تكلف غير ما
أيدت من فصل الخطاب بخطبة
ووقفت في برد النبي مذكراً
ومواعظ شفت الصدور من الذي
حتى لقد علم الجهل، وأخلصت

والجو معتكر الجوانب أغبر^(١)
طوراً ويطفئها العجاج الأكر
ذاك الدجى، وانجاب ذاك العيبر
يوماً إليك بها، وعين تنظر
من أنعم الله التي لا تكفر
لما طلعت من الصفوف وكبروا
نور الهدى يبدو عليك ويظهر
الله لا يزهي ولا يتكبر^(٢)
في وسعه لمشي إليك المنبر
تنبي على الحق المبين وتخبر
بالله، تنذر تارة وتبشّر
يعتادها، وشفاؤها متعذر
نفس المروءي، واهتدى المتحير^(٣)

والمؤكد أن البحري كان يهدف بهذا المدح إلى إرضاء المتوكل، وليس لنا أن ننكر منه ذلك لأنه استطاع أن يرضي أذواقنا ويرضي الفن جميعاً.

ويعلق يونس السامرائي على فن البحري في القصيدة بقوله: «وغني عن البيان القول بأن هذه القصيدة اشتملت على شيء غير قليل من جودة السبك وروعة المعنى ودقة الوصف»^(٤).

كما كان ابن خلكان من السابقين إلى الإشادة بتلك القصيدة إذ يقيمها بقوله: «وهذا الشعر هو السحر الحلال على الحقيقة والسهل المتنوع فله دره ما أسلس قياده وأعذب ألفاظه وأحسن سبكه وألطف مقاصده. وليس فيه من الحشو شيء، بل جميعه نخب»^(٥)، فالقصيدة كما يصفها الدكتور أحمد بدوي جاءت «ملتزمة النسخ، سلسلة الخواطر، ترسم لوحة متكاملة الصور، مثلت عواطف

(١) نفسه، ص ١٠٧٢.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص ١٠٧٣.

(٤) يونس أحمد السامرائي: البحري في سامراء، ص ١٧٣، طبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٠.

(٥) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج ٥، ص ٧٩.

مصورها وإحساسه، وجسم خياله المعنى، فانتضح أمام عيوننا^(١) فقد استطاع البحري أن يصور لنا بالكلمة الفنانة جلال الإسلام وهيته بكما بدا في الاحتفال بصلاة عيد الفطر، وكانت عناصر الصورة جيش المسلمين الشامخ برجاله وسلاحه وخيوله والشعب المؤمن المتلهف على رؤية حاكمه خليفة رسول الله، ثم هذا الخليفة المتوكل ذو المهابة والبلاغة التي تنير الطريق للجاهل وتهدي الضال والحائر إلى الصواب.

والبحري الفنان المصور يلون الصورة بآثار يلائمها ويفنر شموخها من عناصر الطبيعة وصور الحضارة، فالجبال تكاد تتحرك والغبار ينعقد والشمس تتألق وتنبو، والخيول تصهل والملابس والأسلحة تلمع وتزدهي.

وقد استطاع البحري أن يضمن الكثير من مدائحه، الهام والغزير من وقائع عصره السياسية والاجتماعية والعسكرية، فجاء ديوانه تصويراً فنياً رائعاً لتلك الأحداث الجليلة، وإذا كان في رائيته السالفة قد رسم لنا صورة مهيبة للخلافة الإسلامية في يوم عيد من أعياد الإسلام فما هو في مدحة أخرى من مدائحه في المتوكل يعرض لمشكلة من أعقد المشاكل الاجتماعية العربية، وأعني بها مشكلة الصراع بين القبائل، وكتب التاريخ في التراث حافلة بتفاصيل تلك الوقائع الدامية، وشتان بين سرد المؤرخ وتصوير الفنان لتلك الأحداث الجسام.

يقول الوليد في مدح المتوكل وفي الإشادة بتحقيقه الصلح بين أخوال الشاعر من بني تغلب:

مضى النفس في أساء، لو تستطيعها بها وجدها من غادة وولوعها^(٢)

وبعد أن يتفزل، ينتقل إلى مدح المتوكل، ويصف تلك المناسبة المروعة التي شبت نيرانها بين ذوي رحمه من بطون ربيعة، ثم ينهي القصيدة بتبيان فضل المتوكل في إخماد تلك النيران التي كادت لا تبقي ولا تذر لولا تدخله وحسن صنيعه... يقول البحري:

أسيت لأخوالي «ربيعة» إذ عفت مصانعه منها، وأقوت ربوعها

(١) أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ١٥٨.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١٢٩٦، والقصيدة من الطويل.

بكرهي أن باتت خلاء ديارها
وأمتت تساقى الموت بعد ما غدت
إذا افترقوا عن وقعة جمعهم
نذم الفتاة الـ... ود شيمة بعلها
حمية شخب جاهلي وعزة
وفرسان هيجاء نجيش صدورها
نقتل من وتر أعز نفوسها
إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها
شواجر أرماع تقطع بينهم
فلولا أمير المؤمنين وطوله
ولا صطلمت جرثومة تغلية
رفعت بضبعي تغلب ابنة وائل
فكنت - أمين الله - مولى حياتها
فقد ركزت سمر الرماح، وأغمدت
فقرت قلوب كان جمأ وجيها
أنتك وقد ثابت إليها حلومها
تعيد وتبدي من نساء كأنه
تصد حياء أن تـ... لك بأوجه
ولا عذر إلا أن حلم حلیمها
ومشفقة تخش الحمام على ابنها
ربطت بصلح القوم نافر جأشها
بقيت، فكم أبقيت بالعفو محسناً

ووحشاً مغانيها. وشقى جميعها
شروياً تساقى الراح رنفا شروعا^(١)
لأخرى دماء ما يطل نجيعها
إذا بات دون الثار وهو ضجيعها
كليية أعياء الرجال خضوعها
بأحقادها حتى تضيق دروعها
عليها بأيدي ما تكاد طيعها
تذكرت القرى ففاضت دموعها
شواجر أرحام ملوم قطوعها^(٢)
لعمادت جيوب والدماء ردوعها
بها استبقيت أغصانها وفروعها
وقد يشت أن يستقل صريعها
ومولاك «فتح» يومذاك شفيها
رقاق الظبا: مجفوها وصنيعها^(٣)
ونامت عيون كان نزراً هجوعها
وباعدها عما كرهت نزوعها
سبائب روض الحزن جاد ربيعها
أقى الذنب عاصيها فليم طيعها
تسفه في شر جناح خليمها
لأول هيجاء... يلاقي جوعها
فقرت حشاها واطمأنت ضلوعها
على «تغلب» حتى استمر ظليها^(٤)

فالبحتري محزون القلب لما أوقعت الحرب في أهله من خراب ولما صاروا
يتبادلونه من كؤوس الحمام بعدما كانوا فيه من بلهنية وسلام، وما ذلك إلا لطباع
جاهلية ترسخت فيهم وجرت منهم مجرى الحياة وأصبحت تقدس الثار، حتى
لنظفي تلك النزعات القتالية الانتقامية المريعة على ما لي المرأة من صفاء ووداعة

(٣) نفسه، ص ١٣٠٠.

(٤) نفسه، ص ١٣٠١.

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٢٩٨.

(٢) نفسه، ص ١٢٩٩.

غريزية فتتفر من زوجها إن تقاعس عن الثار، ويبلغ البحري ذروة شائعة عندما يصور ذلك، وحينما يصور الصراع الرهيب الذي يشتعل بنفوس ذوي الرحم هؤلاء حينما يتذكرون في غمرة الدماء والموت أنهم إنما يقتلون أنفسهم بأيديهم وكان أيديهم تكاد تتأني عليهم في ارتكاب هذا الشر المستطير وكأنهم يسبحون في بحر من دماهم ودموعهم معاً.

وبقدر ما صور الشاعر من العنف والشر، يكون فعل المتوكل الذي قبل شفاعة الفتح فوضع حداً لهذه المأساة، وأنقذ تغلب من انثناء، فهدأت نفوسهم، وثابوا إلى رشدهم وجأؤا إلى الخليفة مقرين بالفضل معتدلين عن طيش عاصيهم الذي أخذ به مطيعهم، والبحري تغلب الأم يشكر المتوكل ويدعو له بالبقاء جزاء هذا الصنيع الذي يبلغ الشاعر القمة في تصويره حينما يرسم لنا صورة تلك الأم التغلبية التي تتمزق نفسها هلعاً مما قد يتخرم ابنها من الموت المحقق بتلك المعارك فها هي قد قرت عينها وهدأت نفساً بعد أن شفى المتوكل الصدور عما فيها.

ويقول الأستاذ محمد مهدي البصير: «إن مدائح البحري تصف الحضارة العباسية وصفاً فائقاً وتصور الوقائع السياسية والحربية المهمة بمنتهى الأمانة والمهارة ويعقب عليها بصورة مؤثرة وبكثرة عجيبة» ولك أن تتصفح ديوانه لترى أنه سجل حافل بما حدث للخلافة العباسية في أثناء القرن الثالث للهجرة من حروب ومشاكل سياسية في الداخل والخارج. فبينما هو يحدثك عن فتنة بابك الخرمي التي اشتعلت نارها في أوائل هذا القرن إذ هو يحدثك عن تمرد آل الصغار وقيام ثورة صاحب الزنج في أواسطه وبينما هو يحدثك عن فتنة مدينة أو ثورة قبيلة إذ هو يحدثك عن خلع خليفة وإبعاده إلى زاوية من زوايا ملكه بالأمس، وبينما هو يحدثك عن هذه الشؤون الداخلية المضطربة المعقدة أشد التعقيد إذ هو يحدثك عن المعارك الطاحنة التي تدور رحاها في آسيا الصغرى بين المسلمين والروم»^(١).

وفي الحق إن المدح ليرتفع شأنه، وتبرأ الكثير من نماذجه مما يراه البعض من أنه كان وسيلة متهافنة للارتزاق والتملق، حينما تقوم بعض نماذجه الممتازة بهذا الذي أشار إليه الأستاذ البصير، وإذا كانت العواطف والانفعالات جانباً أساسياً في

(١) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٤١، مطبعة النعمان الطبعة الثالثة، النجف ١٩٧٠.

حياة الإنسان، فالذي لا شك فيه أن الدين والأخلاق والسياسة والحرب والسلام هي أيضاً عمد رئيسية لتلك الحياة، وتصويرها من خلال الفن - هو في حقيقته تصوير لما تتبدى به تلك الحياة في كل زمان ومكان.

والشواهد على هذا النمط الرفيع من شعر المديح وفيرة في ديوان البحري، ولعل ما أنشأه في تصوير بطولة محمد بن يوسف الثغري في نضاله ضد بابك الخرمي، وضد الروم في الثغور يدل أوضح الدلالة على ما ذهبنا إليه.

في أولى قصائد الديوان يمدحه البحري بهمزية يقول في مطلعها:

زعم الغراب مُتَيْئُ الأنبياء أن الأحبّة آذَنُوا بِشْنَاءِ^(١)

وبعد أن يتغزل ويبدع في وصف الربيع والخمر ينتقل لمُدح أبي سعيد وفي تضاعفه يصف وصفاً رائعاً إسهامه في القضاء على بابك وصلبه فيقول:

ما انفك سيفك غادياً أو راثحاً	في حصد هامات وسفك دماء
حتى كفيتهم الذي استكفوك من	أمر العدى، ووفيت أي وفاء
ما زلت تقرع باب «بَابِك» بالقنا	وتزوره في غارة شعواء
حتى أخذت بنصل سيفك عنوة	منه الذي أعيا على الخلفاء
أخليت منه البذء، وهي قراره	ونصبته علماً بهـ سامراء ^(٢)
لم يبق منه خوف بأسك مطعماً	لطير في عود ولا إيداء
فتراه مطرداً على أعواده	مثل اطراد كواكب الجوزاء
مستشرقاً للشمس، منتصباً لها	في أخريات الجدع كالحرباء ^(٣)

ونحن نلاحظ أن هذا التصوير الرائع للقضاء على بابك، لم يرقم البحري على المبالغة، وإنما حققه بسرد الوقائع من خلال الفن، فهو حينما يقول: إن القضاء على بابك أعيا الخلفاء لا يجوز على الحقيقة إذ إن خروجه استمر في خلافة المأمون والمتصم حوالي عشرين سنة.

وعلى الرغم من أن البحري بصف بلاء الثغري ضد الروم في جزء تالي من

(١) الديوان: ج ١، ص ٥. والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٩.

(٣) نفسه، ص ١٠.

لقصيدة السالفة، إلا أنني أؤثر أن نرى ما قاله في ذلك ضمن همزية أخرى في مدحة يقول في مطلعها:

يا أبا الأزد ما حفظت الإخاء لحب ولا رعيت الوفاء^(١)

وبعد أن يتفزل ويحن إلى وطنه الأصلي ووطن قبيلته طيء في اليمن. يأخذ في مدح أبي سعيد ويشيد ببطولته في استرداد أحد الثغور من أيدي الروم فيقول:

أحسن الله في ثوابك عن ثغ
كان مستضعفاً فعز، ومحرور
لتوليته فكنت لأهلب
لم تتم عن دعائهم حين نادوا
إذ تغدو «العلوج» منهم غدوا
لم تسفهم برود جيحان حتى
وكان النفسير حط عليهم
لم يكن جمعهم على الموج إلا
حين أبدت إليك خرشة العمد
ما هناك الشتاء عنها وفي صد
طالعك الأبناء من شرف الأب
بئها والقرآن يصدع فيها الذهب
وأقلت الصلاة في معشر لا
في نواحي «برجان» إذ تكروا الد
حيث لم تورد السيوف على خد
يتعثرن في النحور وفي الأو
وأزرت الخيول قبر «امرىء القيد
وجلبت الحسان خوفاً وحرورا
علم الروم أن غزوك ما كا

ر مضاع أحسنت فيه البلاء
أ فأجدي، ومظلماً فأضاء
ه غنى مقتعاً وعنهم غناء
والقنا قد أسال فيهم قناء
فتعشتهم يدك عشاء^(٢)
قلسوا في الرماح داك الماء
منك نجماً أو صخرة صماء
زبداء طار عن قناك جفاء
يا من الثلج هامة شمطاء^(٣)
رك نار للحقد تنهي الشتاء
جراج زرقاً إذ تذببح الأباء
حتى كادت تكون حراء
يعرفون الصلاة إلا مكاء^(٤)
تكبير حتى توهموه غناء
س ولم تصلح الرماح ظماء
جه سكرأ لما شربن الدماء
س» سراً فعدن منه بطاء
أنسات حتى أغرت النساء
ن عقاباً لهم ولكن فساء

(١) نفسه، ص ١٣، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ١٦.

(٣) الديوان: ج ١، ص ١٧.

(٤) نفسه، ص ١٧.

سبأء سقاهم البين صرفاً
يوم فرقت من كسائب أراك
بين ضرب يفلق الهام أنصا
وبود العدو لو تضعف الجية
ويقتل نسوا لسيه السبأء
لك جنداً لا يأخذون عطاء^(١)
فأ، وطعن يفرج القسأء
ش عليهم وتصرف القسأء^(٢)

فالوليد بهذا الشعر المعجب الذي يرتكن فيه إلى تفاصيل الوقائع، يكتف بهجعتنا
نحس بأنفاس الأحياء وتوجع الجرحى وقعقة السلاح، وهو يعرف كيف يبرز
مواهب ممدوحه دون تهويل ويستمد - ما أمكنه - من نفحات التراث والمدين، إنه
يسمعنا آذان الصلاة، ويزور بنا قبر امرئ القيس في أنقرة، وكأنه يود أن يبرز ما
في نصر أبي سعيد على الروم من تمجيد للإسلام والعرب، وكأنه لا ينسى أن
ممدوحه يماني من صميم طيء مثله.

وهذا صنيع البحري ليس القادة والفرسان وحدهم، بل هو قد ير على تمجيس
الصفات والملكات المميزة للأفذاذ من رجالات الدولة في شتى المجالات، ولنتسمع
إليه موضحاً مناقب ومواهب أبي صالح بن يزداد الأديب^(٣) الشاعر الذي وزر
للمستعين وكان حازماً وأميناً في ضبط شؤون الدولة.

مدحه البحري بدالية مطلعها:

يفندون، وهم أدنى إلى الفند ويرشدون، وما التعذل من رشدي^(٤)

وبعد أن يتخزل يقول ضمن مدحه أبا صالح:

تفرجت حلبة الكتاب حين جروا
إن يعملوا الجور يقصد في تصرفه
أدى الأمانة لم تعجز كفايته
إن السياسة قد آلت إلى يقظ
لم يرجها بأكاذيب الظنون ولم
عن سابق بخصال سبق منفرد
أو يسرفوا في فنون الأمر يقتصد
عنها، ولم يستتم فيها إلى أحد
مرفق لسبيل الحق معتمد
يمتت إلى نيلها إذ مت من بعد^(٥)

(١) نفسه، ص ١٨.

(٢) نفسه، ص ١٩.

(٣) نفسه، ص ٢٨٤، الحاشية.

(٤) الديوان: ج ٢، ص ٦٥٨، والقصيدة من البسيط.

(٥) نفسه، ص ٦٦٠.

تلك الخلافة قد دارت على قطب من رأيه الثبت واستلذت إلى سند
تهاب عدوته من دون حوزتها كما تهاب وتخشى عدوة الأسد
يرد أي يد مدت لتقصها مجذوة الزند أو مهذوة العضد^(١)

والبحثري في الأبيات السالفة يوضح من الصفات المثالية للوزير الحزم والاستقامة والأمانة ويذكر لنا التاريخ تحقيقها في أبي صالح حتى ليفضب الموالي الأتراك المتسلطين آنذاك على موارد الخلافة من دقة ضبطه لحسابات بيت المال ويهيمون بالثورة عليه^(٢).

والتفكير العميق والمداراة والدهاء صفات لازمة للوزير الضفوق، ولنسمع البحتري يحسد تلك الصفات كما كانت متحققة في الفتح بن خاقان مستشار المتوكل ونديمه وصديق البحتري، يمدحه أبو عبادة ضمن مدحه الكثير فيه بيانية يقول في مطلعها:

بنا أنت من عجفوة لم تُعْتَبْ ومعدورة في هجرها لم تُوْنَبْ^(٣)
ثم يصل بعد النسيب إلى المدح فيقول:

غدا وهو طود للخلافة مائل وحد حسام للخليفة مقضب
نقى البني، واستدعى السلامة وانتهى إلى شرف الفعل الكريم المذهب
إذا انساب في تدبير أمر ترافدت له فخر ينجنح في كل مطلب
خفي مدب الكيد، تنهي أناته تسرع جهل الطائش المتوثب
ويبدي الرضا في حالة السخط للعدي وقور متى يقدح بزنديه يثقب^(٤)

ولننظر في هذا الاستيفاء الرائع لموهبة الوزير الكاتب محمد بن عبد الملك الزيات الذي كان وزيراً للمعتصم ثم الواثق ثم المتوكل، وكان ذا شهرة عريضة برسائله الأدبية الممتازة.

يقول البحتري في مطلع مدحه له فيه:

(١) نفسه، ص ٦٦١.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٨٢، الحاشية.

(٣) نفسه، ص ١٩٠، والفصيحة من الطويل.

(٤) نفسه، ص ١٩٢.

بعض هذا العتاب والتفنيد ليس دم السوءاء «السود»^(١)

ثم ينتقل بعد الغزل إلى المدح وضمه بقول:

سؤدد يصطفى، ونيل يُرجى	وتثناء يحيا، ومال يودى
لتفننت في الكتابة حتى	عطل الناس فن «عبد الحميد»
في نظام من البلاغة ما شئ	لك امرؤ أنه نظام فريد
وبديع كأنه الزهر الفا	حك في رونق الربيع الجديد ^(٢)
مشرق في جوانب السمع ما يخ	للقه عوده على المستعيد
ما أعيرت منه بطون القراطيد	س، وما حملت ظهور البريد
مستيل سمع الطروب المعنى	عن أغاني «زرزرة» وعقيد ^(٣)
حجج تحرس الألد بألفا	ظ فرادى كالجوهر المعداد
ومعاني لو فصلتها القوافي	هجت شعر «جرول» و«لييد»
حزن مستعمل الكلام اختياراً	وتجنبن ظلمة التعقيد ^(٤)
وركن اللفظ القريب فأدرك	من به غاية المراد البعيد
كالعذازي غدون في الحلل الصف	ر إذا رحن في الخطوط السود ^(٥)

وما نظن البحتري إلا قد استقصى كل ما يمكن أن يكون ذا صلة بالنثر الفني لفظاً ومعنى وموسيقى وصياغةً بديعية، بل إنه يدخل نثر الزيات في مقارنات مع الغناء والشعر ويعرض ما ينطوي عليه من حجج باهرة ووسائل سريانه وذيقه.

وفي الحق إن المدح وجد من فنية البحتري وجهه الفريزي للوصف والتصوير، ما أعطى لكثير من نماذجه قيمة كبرى وخلوداً، ولنا بعد ذلك أن نرى ما يراه الأستاذ البصير من أن ما يحققه في القطعة السابقة وأمثالها من الإحاطة بالموضوع والإفاضة في التحليل والبراعة في التصوير يجعلها خليفة بالبقاء على توالي الأجيال^(٦).

(١) الديوان: ج ١، ص ٦٣٢. والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٦٣٦. (٥) نفسه.

(٣) نفسه، ص ٦٣٧. (٦) نفسه.

(٤) محمد مهدي البصير: في الأدب البياضي، ص ٢٤٥.

من الملاحظ أن أبا عبادة في مدحه للخلفاء لم يكن يميل للإطالة، على عكس سبنيه في مدح الوزراء والقواد، ولعله كان يتجنب ما قد تسببه الإطالة من ملل في نفوس الخلفاء فيعمد إلى التركيز، كما أنه من الملاحظ أيضاً أن الشاعر كان يعدد إلى مدح كل من بمدوحه بصفاته الخاصة المميزة، إن توافرت لديه مثل تلك الصفات وغالباً ما كانت تتوافر، كما أنه كان لا يميل إلى التهويل والمبالغات بل كان يعتمد للحقائق والوقائع فيضفي عليها من اللون فنه ما يجعلها أقوى تأثيراً في النفوس من إسراف المبالغات.

الحكمة في شعر البحري:

تدري هل قصد أبو الطيب المتنبي إلى تجريد نفسه وأبي تمام من الشاعرية، وتجريد البحري من الحكمة بقولته الشهيرة، «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحري»؟^(١)، في الحق إنني لا أرى ذلك، سواء صدرت العبارة عن أبي الطيب أو عن أبي العلاء ومهما تباينت الآراء في تقييم عناصر التفرد والإبداع لدى العمالقة الثلاثة - وهي قد تباينت بالفعل تبايناً بعيداً - فإنه لا يجوز الأخذ بتفسير ظاهري مبسّط يتنافر وطبيعة الفن فيما يتصل بتلك القضية، فنحن بالقطع نجد الشاعرية الخفاقة الشافقة، إلى جوار النظرات العميقة المتأملّة في دواوين الشعراء الثلاثة، ولست الآن في معرض الحديث عن شاعرية أبي تمام والمتنبي، ومن ثم فإن السؤال الذي يطرح نفسه فيما يتصل بحكمة البحري هو: ما الصورة المثل التي يتعين أن تكون عليها حكمة الشاعر؟ ولقد سبقنا ابن الأثير إلى الإجابة على هذا السؤال عندما علق على العبارة المشهورة سالفة الذكر بأن «أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد انجرام، مع قرابه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأحاطة الغالية، ورفي ديباجة-لفظه إلى الدرجة العالية»^(٢).

ويرى، ناقد حديث هو عبد العزيز سيد الأهل أنه لا تفسير لتلك العبارة إلا أن الثلاثة شعراء وأن الثلاثة حكماء، ولكنك تقرأ حكمة البحري شعراً لطيفاً، وتقرأ شعر الآخرين حكمةً وعللاً. وإذن فالبحري حكيم كما هو شاعر. بل هو

(١) ابن الأثير. المثل السائر، ج ٢، ص ٣٦٩.

(٢) نفسه، ص ٣٦٩.

الشاعر الذي استطاع أن يصنع الحكمة بصيغ الشعر. ولم يجعلها كلها مستقلةً يمكن أن يقطع من القصائد بل سبكها قديمة وجديدة في ثانيا كلامه فلم تحس إلا أنها أضلاع من تعبيراته لا تفرق عنها ولا تقطع منها. وهل كان يمكن للبحثري أن يتعد عن الحكمة والتفلسف والعصر كله اشتغال بالحكمة والفلسفة؟^(١).

وفي الوقت الذي يعبر فيه الدكتور أحمد بدوي عن وجهة النظر المغايرة فيقول: «ولم يشهر البحثري بالحكمة، ولذلك كانت الحكمة في شعره قليلة نادرة، وهي مقتبسة مما أمامه من مشاهد الحياة وأحداثها»^(٢)، كأني بالدكتور محمد صبري يرد، ويفسر ما يخص القول بعدم الشهرة وندرة الحكمة فيقول: «لقد فات الكثيرين أن سيل شعر البحثري المتمثل في حسن الديباجة واللفظ الصقيل والأسلوب السلس يخلينا رواؤه وموسيقاه فيبهت العقل عن تقصي المعاني العميقة التي تحفل بها، ولولا تعمق البحثري لكان من الميسور لعلماء النقد شرح شعره والتعليق عليه. على أن البحثري لم يتعمق في غريب اللفظ أو غريب المعنى كما فعل أبو تمام، ولكنه كان صافي الذهن سليم الذوق سلساً في تعمله ولم يكن فلسفي المزاج كما كان المتنبي ولكنه كان شاعراً فيلسوفاً كثير الفكر والتأمل في أطوار الكون والحياة»^(٣).

أما الأستاذ محمد مهدي البصير فإنه لا يذهب بعيداً عما ذهب إليه الدكتور محمد صبري في تلك القضية حين يقول: «وكلماته في الدنيا والحياة والموت وما إلى ذلك كثيرة منتشرة في ثانيا ديوانه الضخم»^(٤).

ثم يقول في موضع آخر: «هذا إلى أنه مجيد كل الإجابة في ضرب الأمثال التي يضربها من حين لآخر مضمناً إياها حكمته ومؤيداً بها وجهة نظره»^(٥).

وسبق أن أشرت إلى الدراسة الممتازة للدكتور عبده بدوي في دالية البحثري التي وصف فيها لقاءه الذئب وانتصاره عليه، ومن خلال تقييم الناقد للقصيدة،

(١) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحثري، ص ١١٥.

(٢) أحمد بدوي: حياة البحثري وفنه، ص ١٨٨.

(٣) محمد صبري: أبو عيادة البحثري، ص ١٨٩.

(٤) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٦٤.

(٥) نفسه، ص ٢٦٦.

نراه يدي رايًا ناصحاً في طابع الحكمة عند البحترى فيقول: «نحن نعتقد أنه وصل إلى هذه القمة الشعرية لأنه عاش بعمق تجربته مع ذنب حقيقي، ثم ارتفع بها إلى قضية هامة ومتجددة وهي قضية الصراع مع الأقارب على نحو ما رجحنا ومن وراء ذلك الصراع مع العالم، ويوضح هذا ما يسمى في النقد العربي القديم «حكاية الحال المشاهد بالبصرة» فالقصيدة لا تظهر فيها «رائحة القناديل» من أثر القراءة والتأمل في موضوع لم يحدث، ولكن يظهر فيها أثر مواجهة الإنسان للعدم مثلاً في ذنب، وهذا ما أعطاها الحيوية والتدفق والسطوع والقوة الفنية الإيحائية»^(١)، وقد تنبه لهذا أبو هلال العسكري في الصناعتين. فقال: «المعاني على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة»^(٢).

كما يحدد هذا ابن الأثير في المثل السائر بقوله: «وهذا المعنى عما يعثر عليه عند الحوادث المتجددة والخطاطر في مثل هذا المقام ينساق إلى المعنى المخترع من غير كبير كلفة لشاهد الحال الحاضرة»^(٣)، ويقول مركزاً ما ذهب إليه: «جملة الأمر في ذلك أن الشاعر أو الكاتب ينظر إلى الحالة الحاضرة ثم يستنبط لها ما يناسبها من المعاني»^(٤).

.. وبعد:.. فما الذي يتعين علينا أن نستخلص -خاصاً بحكمة البحترى- من جماع تلك الآراء سالفة الذكر؟

من المسلم به أن البحترى قد اشتهر بالشاعرية الرقراقة وبالصياغة الشعرية الرهيفة المؤاتية، وبالموسيقية الأخاذة وبروعة الوصف والتصوير، وتلك هي العناصر المفسرة لقولهم إنه جاء يشعر فغنى، وإذا كان أبو عبادة قد تبوأ في دوحة الشعر مكاناً سنياً رفيعاً، لمقومات فنه تلك السالفة، فما حاجته وحاجة الناس إذن للبحث عن الحكمة في شعره؟ كان هذا التصور - فيما أرى - من وراء القول بعدم شهرة البحترى في الحكمة والصد عن اجتلائها والوقوف عليها في تضاعيف شعره.

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١٣٢، العدد الخامس يناير سنة ١٩٧٧.

(٢) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، ص ٦٩، ط. صبيح الثانية.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ج-١، ص ٣١٢.

(٤) نفسه، ص ٣١٧.

وربما ساعد على توطيد هذا الاتجاه في الحكم على البحري بقصر الباع في الحكمة طريقته في استيحاءها وفي صياغتها، فالبحري، كما ذكر بحق كل من الدكتور صبري والصير والدكتور عبده بدوي، وكما ستوضح الشواهد بعد قليل - كان يستلهم حكمته ووقفاته السبقة لا من الأفكار المجردة والافتراضات الهيكلية والأسباب والتعليلات الباردة الجافة، وإنما كان يستلهمها استلهاماً من صميم تجاربه وتفاعله مع الحياة وتأمله في الكون وإسقاطاته عليه وعلى الآخرين وكثيراً ما كان يمتد بتلك التجارب المباشرة المحدودة إلى آفاق اللا محدود ورحابته، ونراه قد بلغ الذروة في ذلك عندما طور تجربته مع الذئب لتصبح تعبيراً عن الصراع بين الإنسان والقدر أو بين الحياة والموت، وطور مشاعره الدامية المعزقة لمصرع المتوكل بسكين ولده بين يديه ليصبح رثاؤه إياه تعبيراً عن بشاعة القدر وتمزيق المشائج المقدسة، وحقارة القتل السياسي، في كل زمان ومكان، واتسع بحدود وتوفه الخاشع بين يدي الإيوان ليشمل الكون كله، عندما عبّر في سينيته الخالدة عن التحولات التي تطرأ على المشاعر فتنتقلها إلى النقيض، وعلى البنيان فتبلى جدته. وكيف أن الأصالة هي المجن الواقفي للإنسان والبنيان جميعاً من جرائر تلك العواصف الجاثمة العمياء. وما البنيان هنا إلا المعادل الموضوعي للشاعر أو لمطلق الإنسان. وكان البحري موسيقياً وصائفاً لغوياً من الطراز الأول تمكن بامتلاكه قيثارة الإيقاع، وتصفيته الغدّة للغة الشعرية، ومشاكلته بين الألفاظ والمضامين، وتفوقه المتألق في التصوير، تمكن بكل ذلك من أن يصوغ حكمته النابعة من صميم التجريب والناضبة بأنفاس الحياة وشهقات الموت صياغة شعرية سلسلة مبرأة من أوزار التعقيد المنطقي والإسراف البديعي والتعنت اللغوي جميعاً.

وإذا كان ذلك هو شأن الحكمة عند البحري، فكيف كان الأمر لدى حبيب وأبي الطيب؟ في الحق أنني أحسب القول بوجود فلسفة في شعر أبي تمام والمتنبي. من قبيل المبالغات المسرفة، فضلاً عن أنني - على افتراض صحته - لا أراه مصدراً لازمة أو فضل في ميدان الشعر وإذا كانت الفلسفة أن يكون للمرء موقف فكري متميز من قضايا الكون المطلقة، فمن الواضح أننا لن نجد شيئاً من ذلك لدى الشعارين، وقد تفيد المقارنة بينهما وبين المعري - في الحياة والفن معاً - في التوكيد على تلك الحقيقة، فالمعري كان - على خلافهما - ذا موقف فكري خاص لون حياته وشعره بالوان لا تخفى على أحد، ومع ذلك فإن فلسفة المعري لم تكن لتكفل له في عالم الشعراء إلا أن يستقر في منطقة الظل مقارناً بشاعرية الشاعرين، فضلاً عن

شاعرية البحرى المتألفة. وسبب ذلك حقيقة باهرة تقول إن الشعر غير الفلسفة.

أما أن يطلع الشاعر على مترجمات المنطق والفلسفة ويقيم بعضاً منها في تضاعيف شعره مستقلاً بذاته، فليس ذلك من الفلسفة أو الشعر العظيم في شيء، وقد كان أبو نواس ذا نفس ملتهبة بالشهوات والنوازغ الغلابة، وكان أبو الطيب طموحاً غاية الطموح ذكياً غاية الذكاء، وكان توافر تلك الخصائص النفسية لديها، وتفاعلها الخلاق مع شاعرية كل منهما، أجدى على فن الشعر من أي اصطناع متكلف للمنطق والفلسفة.

والذي لا شك فيه أن الشاعر لن يكون عظيمًا وياقيًا، إلا إذا امتلك - بالإضافة إلى سيطرته على أدوات فنه، وشاعريته - ثقافة واسعة وعميقة، واستعداداً فطرياً لاستكناه الحياة المتدفقة بالأحداث من حوله. وقد توافرت تلك العناصر لدى الشعراء الثلاثة على تفاوت ملحوظ فيها، وتوافر للبحرئ من القدرة على استلها الحكمة من الحياة وصياغتها صياغة شعرية مؤاتية وإيرادها في صميم تجربته الشعرية ما جعلها أقرب إلى روح الشعر مما هي عليه لدى الآخرين.

ومن الدعاوي التي تثار حول البحرئ، افتقاره إلى الثقافة العميقة المعقدة، وإلى النظرة المتأمله في الحياة، وعلى الرغم من أنني سأعرض لذلك تفصيلاً في جزء تال من البحث، فإنني أبادر إلى القول بأن لديوان البحرئ دليل لا يدهض على ما امتلكه الرجل من ثقافة لغوية وتاريخية ودينية وفقهية هائلة وعميقة وشاملة، وفيما يتعلق بالنظر المتأمل إلى الحياة فيكفي أن نشير إلى داليته في وصف الذئب لتطل علينا منها تلك الروح المستفسرة المحببة عن مواصفات الإنسان وما يسعده وما يشقيه في مواجهة التناقضات والصراعات في الحياة، وقد كان للبحرئ من عمره الذي طال، وحياته التي امتدت بحوالي ثلاثين سنة عما عمره أبو تمام وأبو الطيب كان له من ذلك العمر المديد الذي عاشه في أتون الحكم والحضارة العباسية ما أتاح له من عميق الثقافة والتجريب أوفى نصيب.

يقول البحرئ ضمن دالية سن العشرين في وصف لقائه الذئب. . . :

وليل كأن الصبح في أخرياته حشاشة نصل ضم إفرنده غمد
تسربلته والذئب وسان هاجع بعين ابن ليل ماله بالكرى عهد^(١)

(١) الديوان: ج ٢، ص ٧٤٢. «القصيدة من الطيل.

وبعد أن يصف الذئب وصفاً دقيقاً يقول:

سألي وبني من شدة الجوع ما به يببدها لم تحبب بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب، يحدث نفسه بصاحبه، والجحد يتعسه الجحد^(١)

وبعد أن يصف المعركة الدامية التي انتهت بمصرع الذئب يقول:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له قصد
أني العدل أن يشقى الكريم بجورها ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟
ذريتي من ضرب القداح على السرى فعزمني لا يثنيه نحسي ولا سعد
سأحمل نفسي عند كل ملمة على مثل حد السيف أخلصه الهند
ليعلم من هاب السرى خشية الردى بأن قضاء الله ليس له رد
فإن عشت محموداً فمثلني بنى الغني ليكسب مالا أو ينث له حمد
وإن مت لم أظفر فليس على امرئ غدا طالباً إلا تقصيه والجهد^(٢)

إن الشعر العظيم هو ذلك الذي يقبل العديد من التفسيرات ويثير المتباين من المشاعر والتصورات وفقاً لاختلاف العصور والثقافات، والمجابهة بين الإنسان والوحش في المفازات قديمة ومتداولة في التراث، وقد كانت تساق عادةً للتدليل على الجسارة والفتوة، وعلى الرغم مما عرف عن البحري من الفروسية والإقدام وإشارته إلى ذلك مراراً في معرض الفخر بنفسه، فإننا لا نملك الدليل الذي يجعلنا نقول مع الدكتور عبده بدوي بأن مواجهة الشاعر لذئب قد حدثت^(٣). وعلى أية حال فليس لذلك من أهمية، فالذي يعنينا هو الصديق الفني للتجربة وهو ليس مشروطاً بواقعية التجربة ومباشرتها وإنما المعول فيه على معاناة الفنان العميقة لتجربته التي قد تكون واقعية في الحياة أو متخيلة ولكنها لا بد أن تكون واقعية وفاعلة في شعور الفنان كي يبدع فناً باقياً وقادراً على الإشعاع والتأثير.

ومهما يكن من أمر، وسواء حدث اللقاء أم لم يحدث، فالقضية عند البحري لم تعد قضية الذئب الوحش ذي الناب والظفر، وإنما غدا الذئب رمزاً للمعوقات والرعب والشر في هذا العالم، ودليلنا على ذلك من النص يتمثل في طابع النسيب،

(١) نفسه، ص ٧٤٣.

(٢) نفسه، ص ٧٤٥.

(٣) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١٢٧، العدد الخامس، يناير سنة ١٩٧٦.

وغط العلاقات الإنسانية السائدة في القصيدة فالنسب - على غير عادة البحري -
 يحزون القرار متهدج الأنفاس لا يتعدى ستة أبيات والحجية فيه ابتداء من البيت
 الأول موصوفة بالغدر ونكت العهد تنأى عن التواصل والود، وتمعن في المهجران
 والجفاء:

سلام عليكم، لا وفاء ولا عهد أما لكم عن هجر أحبابكم بد؟
 والعواطف يائسة محترقة حتى ليصبح التعذيب والندي قدر الإنسان في أي
 تجربة أخرى:

بنفسي من عذبت نفسي بحبه وإن لم يكن منه وصال ولا ود
 حبيب من الأحباب شطت به النوى وأي حبيب ما أتى دونه البعد^(١)

وماذا عن العلاقات الإنسانية الأخرى في النص؟ إنها - على الرغم من أنها بين
 الشاعر وأقرب الناس إليه من ذوي رحمه - ممزقة تنذر بانثاق الدم وتصادم الأقدار،
 ويكتنفها هذا النذير الذي يبعث به الشاعر إلى أحواله مع صديقه سعد في أحد
 الكلمات واعتفها:

يقبل لبني الضحاك مهلاً فأني أنا الأفعوان الصل والضيقم الورد
 نبي وائل مهلاً فإن ابن اختكم له عزمات هنزل آرائها جد
 متى هجتموه، لا تهيجوا سوى الردى وإن كان خرقاً ما يحل له عقد

وليس من الاعتساف بعد ذلك أن نرى في ذنب البحري رمزاً للشرب والقهر،
 وفي ساحة القتال الشرس بينهما التي هي ببداء لم تحس بها عيشة رغد رمزاً لعالمنا
 الأرضي هذا المليء بالمعاناة والحزن. ثم لا يلبث البحري أن يحسم الأمر تماماً
 بكلماته تلك الفذة المروعة: سما لي وبني من شدة الجوع ما به.. وكلاهما ذنب
 يحدث نفسه بصاحبه.

فالأقدار جد متصادمة، والآخرين هم الجحيم، وإذا كان البطل التراجيدي
 اليوناني تسحقه الأقدار، فالبطل المؤمن يتصر على الشر ويهزم الذئب، وعلى الرغم
 من أنه يكشف عن عبث الزمن ويصمه بالتناقض والجور، فإنه يتمهد بالسعي إلى

(١) نبال، ص ٢٤١

المجد بعيداً عن التناؤم والتناؤل مؤمناً بأنه لا راد لقضاء الله .

فذلك إذن هي حكمة البحري، لا غموض ولا تعقيد ولا تجريد، وإنما شعر حار بخفقات الحياة تبلور ومضات الفن فيه نظرات الإنسان العميقة المتأمل إلى الكون المهيّب من حوله .

وسبق أن توقفت عند رائة الشاعر الرائعة في رثاء المتوكل^(١) وتناولت جل أبياتها بشيء من النظر والتحليل، ولا بد لي من القول بأن القصيدة - شأنها في ذلك شأن قصيدة الذئب - نموذج متفوق لنمط الحكمة عند أبي عبادة. فقد استطاع ب finesse واقتدار وروية متأنية عميقة، أن يتخذ من القصر المنكوب والدماء المراقبة والوشائج الممزقة والذعر الذي غشي الزمان والإنسان والحيوان، استطاع أن يتخذ من كل ذلك نوافذ يطل منها على أدق وأعقد العلاقات الإنسانية والمواصفات السياسية بغض النظر عن ارتباطها بالحدث المروع الذي أثارها .

يقول الأستاذ البصير في تلك الرائية وفي مبدعها: «إنه يتصرف فيها تصرف الشاعر المثقف الذي يعرف كيف يعبر عن مشاعره وانفعالاته، وكيف يصف عظام الأمور وجلال الأحداث وصفاً صادقاً مستفيضاً»^(٢).

وذلك في رأيي تقييم ممتاز لوجه واحد من وجهي العلة، أما تقييم الوجه الآخر، ذلك الذي يرتبط بحديثنا عن نمط الحكمة عند البحري، فذاك الذي يورده الدكتور عبيد بدوي باقتدار ضمن تحليله الممتاز لتلك القصيدة الباقية فيقول: «فهي لا تعتمد على الفكر وقضاياها وصرامته ولا تعتمد على السرد وحركته البطيئة، وإنما تعتمد أساساً على مشاهدة متحركة نابضة، فكما أن الفكر يبتكر في مجالات كثيرة، كذلك الحركة تبتكر، فنحن - كما قيل - لا نقدم رقصة ما لم نرقص، ولا أغنية ما لم نغن، ولا قصيدة ما لم نحس الأحاسيس وشرائع الحياة في حالة وجود فني وصدق شعوري داخل كلمات لها صلة بطبيعة التجربة، وبصفة عامة فنحن نتقرب من مفهوم الواقعية كما تفهمها النفسية العربية، حيث تحولت الحادثة المحدودة إلى فكرة الموت ظلياً، أو تحويل العالم المادي - على حد تعبير البعض - إلى فكرة خضراء، ومن وراء ذلك رأينا القصيدة تكشف - بل وتكتشف - صلة الولد

(١) الأبيات في حديثنا عن الرثاء، ص ١٩٨، وما بعدها .

(٢) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٤٦ .

بالأب والوزير بالخليفة، والشاعر بموضوعه، بالإضافة إلى طبيعة المتناقضات التي يقوم عليها المجتمع، وكيف أنه يجتمع سيتداعى تماماً بعد حين»^(١).

وهكذا هي الحكمة عند البحري، نظرات جد عميقة تستكنه جوهر الإنسان وعلاقته بغيره وبالكون وتطل عليها من نوافذ الأحداث الحياتية النابضة الدفاعة لا من ثنانيا الأفكار الباردة المجردة ويذكر لنا التاريخ أن القصيدة أنشئت والبحري في منتصف العمر في الأربعين، وبعد عشرين سنة من داليته في وصف الذئب تلك التي وأبناها تعبق بأريج الشباب وترتعش بتدفقه فهي بنت العشرين، ولو شئنا الاطلاع على حكمة الشيخ في السبعين، فلنقف بين يدي السينية خاشعين خشوع البحري بين يدي الإيوان، ويمكننا بعد ذلك القول بأن النظر العميق للحياة واستخلاص العظة والعبرة من خضمها كان ديدن البحري في كل مراحل حياته، لأنه طبع متشاك بذاته، عميق الجذور بأغواره، وأنه كان ينضج ويعمق وفقاً للتطور الفني للشاعر واكتمال أدواته على وهج التجريب في الفن والحياة معاً. ويتضح هذا جلياً بالنظر إلى دالية الذئب ورائية المتوكل وسينية الإيوان، وما جاوزت به اللاحقة السابقة من تحقيق الصعود إلى الذروة حتى بلغت السينية الغاية التي تنقصف دونها الأقلام، وأجمعت الآراء على أنها إحدى فرائد الشعر العربي، وذهب الدكتور محمد صبري إلى اعتبارها قمته وفريدة منقطعة النظير عبر كل العصور، ويتابعه في ذلك الأستاذ البصير فيقول معقياً على قول ابن المعتز بأنه ليس للعرب سينية مثلها: «وأنا أزعم أنه ليس للعرب مثلها دون تقييد بالروي»^(٢).

يقف البحري بين يدي الإيوان، وهو شيخ على أعتاب السبعين مقوس الظهر ممزق النفس مثقل القلب والوجدان، فتش قيثارته بلحن من ألحان الحكمة مجروح القرار مشوب بالنار، تجمعت قطراته الدامعة الشاحقة بالكبرياء من صنيع البشر بالبشر، ومن صنيع القدر بالبشر والحجر جميعاً.

يقول أبو عبيدة:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس

نفسه، ص ٢٦٠.

(٢) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٦٠.

ونامكت حين زعزعني الدهر
بلغ من صباة العيش عندي
وبعيد ما بين وارد رفه
وكان الزمان أصبح محمو
واشترائي «العراق» خبطة غبن
لا ترزني مزاولاً لاختباري
وقديماً عهدتي ذا هنات
ولقد رابني نيو ابن عمي
وإذا ما جفيت كنت جديراً
حضرت رحلي المموم فوجه
أنسل عن الحظوظ، وأسى
أذكرتهم الخطوب التسوالي

مر التماساً منه لتعسي ونكسي^(١)
طففتها الأيام تطقيف بخس
علل شربه ووارد خمس
لأ هواه مع الأخس الأخس^(٢)
بعد بيعي «الشام» بيعة وكس
بعد هذي البلوى فتكر مسي
آيات على الدنيات شمس
بعد لين من جانبيه وأنس^(٣)
أن أرى غير مصبح حيث أمسي
ت إلى أبيض المدائن عني
لمحل من «آل ساسان» درس
ولقد تذكر الخطوب وتنسي^(٤)

وبعد أن يصف الشاعر هناء الفرس ويشير إلى مجدهم المادي والمعنوي، يربط
ربطاً أخذاً بين صنيع الدهر الخوان معه كما أسلف، وبين تنكره لتلك الأجداد
فيقول:

نقل الدهر عهدن عن الجدة حتى رجعن أنضاء لبس
ثم يتحول إلى الإيوان فيرى فيه - مرة أخرى - صورة من نفسه: حزناً
كئيب الروح إلا أنه صامد كالمقاتل العنيد:

فكأن الجرماز من علم الأندلس وإخلاله بنية رسم^(٥)
لسو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس

ومرة ثالثة ينعكس الصراع الشرس بينه وبين القدر على الكون الخارجي،
فيلتقط من رسوم الإيوان ذروة الشر الإنساني: إنها الحرب الضروس، ويبدع

الديوان: ج ٧، ص ١١٥٢، والقصيدة من الخفيف.

نفسه، ص ١١٥٣

نفسه.

الديوان ج ٧، ص ١١٥٤

(٥) نفسه، ص ١١٥٥

الشاعر الفذ، وينطق الحجر، ويحرك الأموات، وقبل كل شيء يخلد الكلمات.

وأنا لا أود أن أقحم مفاهيم النقد الغربي الحديث في غير موضعها، ولكنه من الواجب أن أشير إلى سريان الصراع القدري بين الإنسان والدهر، ذلك الذي يكتفه البحري في تأني أبيات القصيدة بأعنف الكلمات وأحفلها بالأداء الفني حين قال:

وتماسكت حين زعزعي الدهر سر التماساً منه لتعسي ونكسي

والذي يعنى في تكثيفه باستخدام المضعف الرباعي في زعزع والقافية الداخلية والتوكيد بين تعسي ونكسي أقول من الواجب أن أشير إلى سريان هذا الصراع بينه وبين الدهر وانعكاسه على معالم الكون في الماضي والحاضر متمثلة في الحلل والأعاجد الدائرة وفي الإيوان الذي بات رسماً بعد أنس ومائماً بعد عرس، وفي العراك الرهيب المشتعل بين الروم والفرس، والدهر أو القدر هو البطل المقاتل في تلك المعارك جميعاً.

ونراه بعد أن يفرغ من وصفه الشامخ للمعركة، يعود إلى الإيوان ليصفه بتنوع جديد على ذات اللحن الجنائزي الحزين: لحن الصراع القدري:

ينظني من الكأبة إذ يبـ لدو لعيني مصبح أو عسي
مزعجاً بالفراق عن أنسي ألف عز أو مرهقاً بتطليق عرس
عكست حظه الليالي ويات الـ مشترى فيه وهو كوكب نحس^(١)

ولقد كانت بشارة كلمات البحري في القصيدة وقبل أن يطلعنا على تفاصيل الصراع هي صيانة النفس والترفع بها عن الدنس من حيث هو ويؤكد تأليهه وصموده المطلقين بأن يسبق تماسكه زعزعة الدهر إليه، بأن يذكر بأنه لا يزال صلب العود خشن الملمس ذا صفات مترفعات على دناءة الدنس الخوان والقريب الحيوان، إنه إذن مقاتل شريف قوي عنيد، يتحدى الدهر، أيما كانت، ولا تغير أو تبخس من قيمته عوارض الدنيا، إنه صامد شامخ بكره الدهر الذي. وذلك هو على وجه الدقة حال الإيوان أيضاً:

فهو يبدي تملداً وعليه كل كل من كل كل الدهر مرسي

(١) نفسه، ص ١١٥٩.

لم يعبه أن يزمن بسط الديد
مشمخر تعلو له شرفات
سباح، واستل من ستور الدمقس
رفعت في رؤوس رضوى وقدر
ليس يدري أصنع إنس لجن
سكنوه، أم صنع جن لإنس^(١).

إن معاناة الشاعر وصموده وكبرياه وأسائه، تسري جميعاً، بل تنبض نبض الدم في شرايين شخص القصيدة الأموات وهياكلها الدائرة والباقية، حتى نكاد نـ نفرق بين الشاعر والإيوان، وحتى لتتجاذب الأبيات في القصيدة وكأنها مسوقة للقاء محتم وإنه من الملفت والرائع حقاً أن يبدأ البحري رائعته بصيانة النفس والترفع والتماسك ويختتمها - بعد خمس وخمسين بيتاً من الشعر - بالإعجاب المطلق بالشرف من كل لون وجنس وكأنه بالبيت الأول في عناق حميم مع البيت الأخير لا يفصل بينهما هذا الهدير الهائل من الأقدار المتصارعة والقصور البالية والإرادات والصرع الصامدة:

صنت نفسي عما يدنس نفسي
واراني من بعد أكلف بالأشد
وترفعت عن جدا كل جبر
سراف طُراً من كل سنخ وإس

وبعد السينية بثلاث سنين أي في عام ٢٧٣^(٢) رثى البحري أبا عيسى العلاء بن صاعد بقصيدة من خمسة عشر بيتاً، يلتفت النظر فيها أنه رثى نفسه والإنسانية جمعاء في نصفها الأول، وكأن المأساة العامة للإنسان قد فرضت نفسها على الشاعر قبل أن يلتفت إلى المأساة الخاصة بأبي عيسى باعتبارها مظهراً يجسم فساد الكون وما يسقطه على البشر من العبث وانعدام المنطق في الأشياء.

يقول البحري:

أخي... متى خاصمت نفسك فاحتشد
أرى علل الأشياء شتى، ولا أرى التـ
أرى العيش ظلاً توشك الشمس نقله
أرى الدهر غولاً للنفوس، وإنما
فلا تتبع الماضي سؤالك لم مضى؟
لها، ومتى حدثت نفسك فاصدق
جمع إلا علة للتفـ. ق^(٣)
فكس في ابتغاء العيش كيسيك أو مق
يقي الله في بعض المواطن من يقي
وعرج على الباقي فسانله: لم بقي؟

(١) الديوان: ج ٢، ص ١١٦٠.

(٢) نفسه، ج ٣، ص ١٥٥٢ الحاشية.

(٣) نفسه، ص ١٥٥٢، والقصيدة من الطويل.

ولم أر كالدنيا حليلة وامق محب متى تحسن بعينيه تطلق
نراها عياناً وهي صنعة واحد فتحسبها صنعي حكيم^(١) وأحرق^(٢)

والآيات لا شك تنضح بالقلق الوجودي والتشاؤم المعتم، فمباحج الحياة إن هي إلا تمهيد لأحزانها والحياة واللذات محض وهم تعبث به الأيام، عبث الشمس بالظل، والدهر غول يفترس الأنام والبحثري الذي غالباً ما سار حظه في الجاه والتفوق الاجتماعي معاكساً لتضججه الفغي بعد مصرع المتوكل نراه يتفص يديه تماماً من الحياة في هذا البيت المروع:

فلا تتبع الماضي سؤالك لم مضى؟ وعرج على الباقي فسأله: لم بقي؟

إن الماضي والحاضر والمستقبل تفتقر جميعاً إلى ما يقنع بها العقول ويسوغها في النفوس فهي لا تثير رغبة الإنسان إلا لتوقع به الحرمان، وهي تحمل التناقض والتخبط في صميمها حتى:

نراها عياناً وهي صنعة واحد فتحسبها صنعي حكيم وأحرق

والبحثري يظل علينا مقوس الظهر مهموم القلب ممزق الروح، رافضاً للحياة محتجاً عليها بعد أن أعياه فهمها. وأبيات القصيدة من الثاني إلى السادس مشدودة إلى بعض بفكرة أسرة تمكنت من الشاعر واستقطبت فكره وشعوره، وهي فكرة الموت العاجل المفاجيء الذي يغتال كل نبيل ووسيم في الحياة.

والمناخ النفسي السائد في المجتمع العباسي آنذاك، بالإضافة إلى الشبخوخة التي زحفت على أوصال الشاعر والاكتئاب والخوف من المجهول اللذين غلفا نفسه لا هتزاز مكانته الاجتماعية لا الفنية، تفسر لنا جميعاً تلك النظرات الممعة في العمق واليأس المطلقة علينا من الأبيات، ويذكر لنا صاحب الموشح أن الشاعر اتهم بالثنوية والزندقة بسبب البيت السابع الذي يكشف فيه عن تأصل التناقض في الحياة حتى لتبدو وكأنها من عطاء صانعين مختلفين ويبدو أن الأمر كان من الخطورة بحيث دفع البحثري إلى ترك العراق والعودة إلى منبج حيث قضى أيامه الأخيرة هناك.

(١) في الديوان ج ٣، ص ١٥٥٣ (صنعي لطيف) وفي الموشح ص ٥٢٥ (صنعي حكيم)، وقد أخذت برواية الموشح لأن (حكيم) هنا أقرب لروح النص.

(٢) المرزباني: الموشح ص ٥٢٥

يقول المرزباني: «حدثني أحمد بن محمد بن زياد، قال: سألت أبا الغوث عن السبب في خروج أبيه عن بغداد، فقال: كان أبي قد قال في قصيدته التي رثي فيها أبا عيسى بن صاعد أبياتاً وجد بها بعض أعدائه عليه مقالاً، فشنع عليه أنه ثوي ودارت في الناس، وكانت العامة حينذاك غالبية ببغداد فخافهم على نفسه، فقال لي: قم يا بني حتى نطفيء عنا هذه الثائرة بخرجة نلم فيها ببلدنا ونعود، قال: فخرجنا، وأقام فلم يعد»، ثم يورد المرزباني الأبيات السبعة سالفة الذكر.

وفي الإمكان رؤية نظرات البحري الحكيمة المتعمقة مبثوثة في الكثير من فصائد الديوان غير تلك التي أسلفنا الإشارة إليها. ففي مدحة له في صاعد بن غلغل عام ٢٦٩هـ^(١). أي من نتاج الشيخوخة، ومطلعها:

معاد من الأيام تعذينا بها وإيعادها بالآلف بعد اقترابها^(٢)
نراه يصور الحياة تصوير معاناة وتجريب فيقول:

مضى تستزد فضلاً من العمر تغترف	بسجليك من شهد الخطور.. مآبها
تشذبنا الدنيا بأخفص سعيها	وغول الأفاعي بلة من لعابها
يسر بعمران الديار مضلل	وعمرائها مستأنف من خرابها
ولم أرتض الدنيا أوان مجيئها	فكيف ارتضائها أوان ذهابها
أقول لمكذوب عن الدهر زاغ عن	تخير آراء الحجا وانتخاها
سرفيك، أو يشويك أنك مجلس	إلى شقة يليك بعد مآبها
وهل أنت في مرموسة طال أخلها	من الأرض إلا جفنة من ترابها ^(٣)

وها هو البحري الذي عاش في حجر النعيم أغلب سني عمره تعظه الأيام فيعظ ويسخر من أحمد بن طولون بهذه الأبيات، ويقرر أن الضلال والزيف من الحق وخداع النفس تزيين للناس الحياة وتبرز محاسنها، غير أن النظرة الناتجة ترى العمران والخراب فيها متلازمين والخير والشر لا ينفصلان.

ومن شعر الشيخوخة أيضاً (٢٦٩هـ)^(٤) وضمن قصيدة للبحري في «ح محمد بن بدر، مطلعها:

(١) الديوان: ج ١، ص ٢٣١، الحاشية. (٢) نفسه، ص ٢٣٢.
(٣) نفسه، ص ٢٣١، القصيدة من الطويل. (٤) نفسه، ص ٢٢٥، الحاشية.

عهدي بربعك مأنوساً ملاعبه أشباه آرامه - حسناً - كواعبه^(١)

يتحدث البحتري عن أثر الأيام والمعاناة في تغيير الإنسان فيقول:

قد نَقَلْتُ نُوبُ الأيام من شيمي لكل نائبة رأي أجانبه
تجارب أبدلني غير ما خلقي وتوسع المرء أبدالاً تجاربه
إذا اقتصرت على حكم الزمان فقد أراك شاهد أمر كيف غائبه^(٢)

وإلى نفس العام أيضاً (٢٦٩) يمدح ابن الفياض^(٣) بقصيدة مطلعها:

ما تقضي لبانة عند «لبنى» والمعنى بالغانيات معنى^(٤)
ويصف حسن رأيه وتأتيه للأمور وصفاً عميقاً فيقول:

يتألى بغني التعجل، والأعد جل في بعض شأنه من تأن
مدرك بالظنون ما طلبوه بفنون الأخبار فناً ففنا
لا ترد عن من تخير رأياً واطلب الرأي عند من يتظنى^(٥)

وفي مدحه في يونس بن بقا ومطلعها:

قد ترى دارسات تلك الرسوم وغرام المعدول فيها الملولم^(٦)
نراه يقول في صنيع الدهر معه:

كيف تقضي لي الليالي قضاء يشبه العدل، والليالي خصوصي^(٧)
وعجيب أن الغيوث يزجيهن من لا يرى مكان الغيوم
منع الدهر أن يسوي في القسمة بين المحفوظ والمحروم^(٨)

وفي إحدى قصائده يمدح صاعد بن مخلد، ويهجو يعقوب بن أحمد بن صالح

(١) نفسه، ص ٢٢٥، والقصيدة من البسيط.

(٢) نفسه، ص ٢٢٦.

(٣) الديوان: ج ٤، ص ٢١٤٣، الحاشية.

(٤) نفسه، ص ٢١٣٤، والقصيدة من الخفيف.

(٥) نفسه، ص ٢١٤٦.

(٦) الديوان: ج ٣، ص ١٩٣٦، والقصيدة من الخفيف.

(٧) نفسه، ص ١٩٣٧.

(٨) نفسه، ص ١٩٣٧.

ومطلعها:

قلت للائم في الحب: أفق لا تهون طعم شيء لم تلدق^(١)
نرى البحري حانقاً على سوء توزيع الأقدار للحظوظ بين الناس، ووضعها
للأمور أحياناً عكس ما ينبغي فيقول:

تخطيء الدنيا المقادير ففي الد
ججو من لم يك في قعر النفق
كان يحبي ميتاً من ظمأ فضل ما أويق ميتاً من غرق^(٢)

وفي هجاء له في أحمد بن طولون ضمن قصيدة كتب بها إلى إبراهيم بن المدير

ومطلعها:

بمينيك أعوالي وطول شهقي وإخفاق عيني من كرى وخفوقي^(٣)

نراه يشكو أيضاً من سوء توزيع الأيام للحظوظ ومن تمتع الدهر معه
فيقول:

سلا نوب الأيام: ما بالها أبت
مزيلة شعبي وشعب أصادقي
أرانا عناة في يد الدهر نشكي
وليس طليق اليوم من رجعت
تفاوتت الأقسام فينا فأفرطت
وكنت إذا ما الحادثات أصبني
شمخت فلم أهد اختاء لشامت
أرى كل مؤذ عاجزاً عن أذيتي
تعمد إلا جفوتي وعفوقي؟
وداخله بيني وبين شقيقي
تأكد عقد من عراه وثيق
له صروف الليالي في غد بطليق
بظمان باد لوحه وغريق^(٤)
بهائضة - صم العظام - دقوقي
ولم أبتعث شكوى لغير شفيق
إذا هو لم ينصر علي بموق^(٥)

وفي مدحة له في أبي علي الحمصي، وقيل أحمد بن عبد الله بن محمد بن
شفيق الطائي نراه يبدأها صارخاً بما يعانيه من لوعة ومن ظلم الدهر إياه فيقول:

أفق إن ظلم الدهر غير مفيق وإن رفيق البث شر رفيق

(١) نفسه، ص ١٤٧١، والقصيدة من الرمل (٤) الديوان جـ ٣، ص ١٥٣٠

(٢) نفسه، ص ١٤٧٦. (٥) نفسه، ص ١٥٢١

(٣) نفسه: ص ١٥٢٩، والقصيدة من الطويل.

تشعب بي مستأنفات فنونه
فنفسي فريقا قسمة، أغفل الهوى
وفي كبدي نار اشتياق كأنها
لذكرى زمان بأن منا بنضرة
طريقاً إلى الأشجان غير طريقي
فريقاً وأودى شغله بفريقي
إذا أضمرت للبعد - نار حريق
وعيش مضى به الرقيقين^(١)

ومن أعلى صرخاته في وجه الدهر تلك التي وردت في مدح الحسن بن وهب
بعد أن كان الواصل قد نكب آل وهب وصادر أمواهم، يقول فيها:

إناء أيما الفلك المدار
ستفنى مثلما تفنى وتبل
تناب النائبات إذا تناهت
وما أهل المنازل غير ركب
أكنها في الدهر آمال طوال
أما رأي بني حار بن كعب
أصاب الدهر دولة «آل وهب»
أصارهم رداء الجعز حتى
أنهب ما تطرف أم خبار؟
كما تبلي. فيذكر منك ثار
ويدمر في تصرفه السدمار^(٢)
مطايهم: رواح وابتكار^(٣)
نرجيها، وأعمار قصار^(٤)
لقد طرد الزمان بهم فساروا
ونال الليل منهم والنهار
تفاضهم فردوا ما استعاروا^(٥)

هذا وقد ركز البحري أحياناً حكمته في أبيات ذاعت وانتشرت وجرت مجرى
الأمثال ومنها ما قاله في مدح أبي عيسى العلاء بن صاعد:

يقل غناء القوس، نبع نجارها
فلا تغلين بالسيف كل غلاته
وما قاله ضمن مدحة في المتوكل:
والياس إحدى الداحتين، ولن ترى
وفي مدحة في أبي مسلم الكجي يقول:
وما تنبت البطحاء من غير وابل
وساعد من يرمي عن القوس خروج
ليمضي فإن القلب لا السيف يقطع^(٦)
تعباً كظن الخائب المكدود^(٧)
ولا يستديم الشكر غير جواد^(٨)

(١) نفسه، ص ١٥١٦، والقصيدة من الطويل. (٥) نفسه، ص ٩٦١.

(٢) نفسه: ج ٢، ص ٩٥٩، والقصيدة من الوافر. (٦) نفسه، ص ١٢٦٩، من الطويل.

(٣) نفسه، ص ٩٥٩. (٧) نفسه: ج ٢، ص ٧٠١، وهي من الكامل.

(٤) نفسه، ص ٩٦٠. (٨) نفسه: ج ١، ص ٥٦٢، وهي من الطويل.

وفي مدحة أبي بكر محمد بن العباس يقول:

وهل جرح يرب بغير آس؟ وهل غرس يطول بغير ماء^(١)
وقال ضمن قطعة غزلية:

وهل خلق الفنى إلا ليهوى ويأنس بالدموع وبالدماء^(٢)
وقال ضمن مدحته في أبي المعمر الهيثم بن عبد الله:

إذا ما الجرح رم على فساد تبين فيه تفریط الطيب^(٣)
ويقول في مدحته في إسماعيل بن بلبل:

ليس يخلو وجودك الشيء تبغ به التماساً حتى يعز طلابه^(٤)
وضمن مدحته في إسماعيل بن بلبل يقول:

والمرء لو كانت «الشعرى» له وطناً حطمت عليه صروف الدهر من حجب^(٥)
ويختتم مدحته في الموفق بالله قائلاً:

إذا المرء لم تبدهك بالحزم كله قريحته لم تنن عنك نجاربه^(٦)
وضمن مدحته في إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت يقول:

لا تغفل في جود الرجال فإنه لم أرض جوداً غير جود أديب
والأرض تخرج في الوهاد وفي الرى عفو النبات وجل ذلك يري^(٧)

وضمن مدحة في أبي صالح بن يزيداد يقول:

وأحب آفاق البلاد إلى الفنى أرض ينال بها كريم المطلب^(٨)

وختتم هجاءه الببحجاني المغني بقوله:

(١) نفسه، ص ٤٦، وهي من الوافر. (٥) نفسه، ص ١١٩، وهي من البسيط.

(٢) نفسه، ص ٣٢، وهي من الوافر. (٦) نفسه، ص ٢٢٤، وهي من الطول.

(٣) نفسه، ص ١٠٠، وهي من الوافر. (٧) نفسه، ص ٢٤٢، وهي من الكامل.

(٤) الديوان: ج ١، ص ١١٨، وهي من الخفيف. (٨) نفسه، ص ٢٨٣، وهي من...

متى أخرجت ذا كرم تخطى إليك بعض أخلاق اللئيم^(١)

وضمن هجائه دحمان بن نبيك يقول

ما كان في عقلاء الناس لي أمل فكيف أملت خيراً في المجابيل^(٢)

وضمن مدحة أبي غالب بن أحمد المدبر يقول:

مضى أرت الدنيا نباهة خامل فلا ترتقب إلا لمحول نبيه^(٣)

وضمن رثائه أبا العباس بن ميكال يقول:

ولولا اهتمامي بالعلا وانعكاسها لما ارتعت ذعراً من تعلي الأسافل^(٤)

ويقول أيضاً في نفس القصيدة:

يسار منا قصد المتور وإننا لشغف أحياناً بطي المراحل^(٥)

... وبعد .. فلعلنا بعد معايشتنا تلك لمادج من حكمة البحري ونظراته الثاقبة العميقة في كثير من مظاهر الكون ومواضعات الحياة، جديرون بأن نعيد النظر فيها استقر لدى البعض من الغض من قيمة ما أسهم به الشاعر في هذا الفن الشعري، واضعين في الاعتبار ما اتسم به عطائوه من بعد عن التجريد المنطقي والجفاف اللغوي في الأداء، ومن ثم جاءت حكمته شعراً خالصاً صافياً يأخذ بجماع العقول والقلوب.

الهجاء:

عندما تناولت اعتذاريات البحري، أشرت إلى أن تمام تألق الفنان لا يتطلب الموهبة والمعرفة فحسب، بل يتطلب أيضاً توافر عوامل نفسية حيمة تنهى للموهبة والمعرفة أن يصلأ في رحابها إلى أقصى العطاء الفني.

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢٠٧٩، وهي من الواهر

(٢) الديوان: ج ٤، ص ٢٣٢٠، وهي من البسيط

(٣) نفسه، ص ٢٢٩٩، وهي من الطويل

(٤) الديوان: ج ٣، ص ١٨٦٢، وهي من الطويل

(٥) نفسه، ص ١٨٦٤.

ويبدو أن تلك العوامل النفسية التي كفلت للبحري ذروة التآلق في بعض موضوعات الشعر ومنها الوصف والاعتذار والغزل والرثاء والحكمة، لم تتوافر له فيما يتعلق بالمهجاء

وعلى الرغم من أن الشاعر خلف لنا ما يزيد على ستين قطعة في هذا الفن، فجلها يترك لدينا الانطباع بقصر باع البحري وقلة حيلته في هذا الميدان.

فنفس البحري مقطوع في المهجاء، إذ إن معظم مقطوعاته فيه يتراوح عدد أبياتها بين بيتين وستة أبيات غالباً ما تكون محدودة المعاني قليلة التصرف ومن ثم يكون هذا القصير ناتجاً عن العجز لا عن استيفاء المقصود من المقطوعة، هذا بالإضافة إلى أن أبا عبادة كثيراً ما كان يلجأ في هجائه إلى ألفاظ الشتم الصريح، وليس ذلك من المهجاء الغبي الذي يعتمد أساساً على التهكم والسخرية ويكتفي بالتلميح الموجه دون التصريح الصارح.

ويبدو أن الأقدمين - ومنهم أبو الغوث ولد البحري - قد أدركوا تلك الحقيقة في هجائه، الأمر الذي دفع أبا الغوث - فيما نعتقد - إلى تلفيق تلك الرواية التي أوردها غير معضد لها صاحب الأغاني، والتي يزعم فيها أن أبا - وقد حضره الموت - طلب منه أن يحرق كل شعره في المهجاء، فلا حاجة لكليهما فيه، وأنه إنما قاله شفاء لنفسه أو مكافأة لقبيح فعل به، وقد انقضى ذلك، وإن بقي المهجاء تدوول وسبب الإحن والخصومات بين أخلاف من هجأهم وبين أبي الغوث^(١).

ومما يؤكد تهوين أبي الفرج من شأن رواية أبي الغوث عن حرق هجاء أبيه، أنه يقدم لها بما يفيد الحكم على الشاعر بضعف المهجاء فيقول في حديثه عن البحري: وشاعر فاضل فصيح حسن المذهب، نقي الكلام، مطبوع، كان مشايخنا رحمة الله عليهم يمتحنون به الشعراء، وله تصرف حسن فاضل نقي في ضروب الشعر، سوى المهجاء فإن بضاعته فيه نزرة، وجيده منه قليل^(٢).

ونحن لا نحتاج لكبير عناء كي ندرك أن أبا الغوث - وقد عز عليه أن يفتور ثراث والده شيء من الضعف وإن كان المهجاء - قد ساق تلك الرواية، التي ليس لها من شهود ليدراً بها عن أبيه ذاك القصور، فليس من المقبول أن يزعم

(١) الأصفهاني: الأغاني ج ٢١، ص ٣٧، وكذا المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤ - ٥٢٥.

(٢) الأصفهاني: الأغاني ج ٢١، ص ٣٧.

أبو الغوث أنه أحرق هجاء أبيه، ثم يبقى لنا بعد ذلك بين دفتي الديوان أكثر من ستين قطعة في هذا الباب.

والأجدر من ذلك، القول بأن الرجل لم يكن مسوقاً - بدوافع نفسه واستعداد مزاجه - للقول في الهجاء، بالإضافة إلى أنه - نظراً لمكانته المرموقة - كان يخشى مغبة التماحي فيه ونحن لا ينقصنا الدليل النصي على ذلك من شعر البحري نفسه:

ففي مدحه أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي وعتابه إياه في قصيدة مطلعها:
أبالمنحنى أم بالعقيق أم الجوزف أنيس فيسلينا عن الأئس الوطف؟^(١)
نراه يعاتب أبا نهشل لأنه دفعه إلى الهجاء فيقول:

دهاني إلى قول الخنا واستماعه	أبو نهشل بعد المودة والحلف ^(٢)
وأخطرتني للشاعنين، ولم أكن	لأشتم إلا بالتكذب والقرف
فما لئموا حدّي، ولا قتلوا يدي	ولا ضعضعوا عزمي، ولا زعزعوا كهفي
وهل هضبات ابني شمام بوارح	إذا عصفت هوج الجناذب بالعصف
رجعت إلى حلمي، ولو شئت شردت	نوافذ تمضي في الدلاصية الزغف
أبي لي «البيدون» الثلاثة أن أرى	رسيل لثيم في المباداة والقصف
وأجبن عن تعريض عرضي لجاهل	وإن كنت في الإقدام أطمع في الصف
ولما تباذبتا فررت من الخنا	بأشياخ صدق لم يفروا من الزحف
جمعت قوى حزمي، ووجهت همي	فسرت، ومثلي سارعن خطة الخسف ^(٣)
وإني لثيم إن تركت لأسرتي	أوايد تبقى في القراطيس والصحف ^(٤)

فهو يعتب على ممدوحه أن ساقه إلى التهاجي فعرضه للشتم والتقول عليه بالكذب الذي لا يمكن أن ينال منه، وهو وإن كان شجاعاً مقداماً في الحرب كما كان أجداده، إلا أنه تراجع عن التهاجي صيانة لهم من الطعن والشتم، وترفعاً عن أن يترك لأسرته من بعده ما يسوء إليهم من هجاء الهاجين.

(١) الديوان: ج ٣، ص ١٣٩٨، وهي من الطويل.

(٢) نفسه، ص ١٣٩٩.

(٣) نفسه، ص ١٤٠٠.

(٤) نفسه، ص ١٤٠١.

وقد أورد ابن رشيقي رواية تؤيد ما أشرنا إليه من أن البحرني لم يكن ميالاً بطبعه إلى الهجاء، على خلاف ما كان عليه الشعراء الهجاءون من أضراب ابن الرومي ودعبل مثلاً:

يقول ابن رشيقي: «وهجا ابن الرومي البحرني، وابن الرومي من علمت، فاهدى إليه تحت متاع وكيس دراهم وكتب إليه ليريه أن الهدية ليست تقية منه، ولكن رقة عليه، وأنه لم يحمله على ما فعل إلا الفقر والحسد المفرط:

شاعر لا أهابه نبحتني كلابه
إن من لا أعزه لعزير جوابه^(١)

وعلى الرغم من أن ابن رشيقي يورد تلك الرواية في باب من رغب من الشعراء عن ملاحاة غير الأكفاء، فالذي لا شك فيه أن ابن الرومي كان في ذروة الكفاءة خاصة في الهجاء وأن البحرني لم يجبه - بعكس ما يقول في البيت الأول - خشية من لسانه الحاد.

ولعل تلك الصورة عن قلة حيلة البحرني في الهجاء تتضح أكثر من خلال ما سبق المرزباني إليه من رواية عنه وعن ابن الرومي أيضاً، فقد ذكر أنهما اجتمعا فقال البحرني: «عزمت على أن أعمل قصيدة على وزن قصيدة ابن الرومي الطائية في الهجاء»، فقال له ابن الرومي: «إياك والهجاء يا أبا عبادة، فليس من عملك، وهو من عملي»، فقال له: نتعاون. وعمل البحرني ثلاثة أبيات، وعمل ابن الرومي ثمانية، فلم يلحقه البحرني في الهجاء^(٢).

ونحسب أن دلالة تلك الرواية واضحة لا تخفى على أحد على الرغم من أن المرزباني في موضع آخر من حديثه عن البحرني، ينسب إليه سوء العهد وخبث الطريقة في الهجاء ويقول: «وكثير من أهل الأدب ينكر خبث لسان علي بن العباس الرومي ويطعن عليه بكثرة هجائه، حتى جعلوه في ذلك أوحداً لا نظير له، ويضربون عن إضافة البحرني إليه ولحاقه به، مع إحسان ابن الرومي في إساءته، وقصور البحرني عن مداه فيه وأنه لم يبلغه في دقة معانيه وجودة ألفاظه وبدائع اختراعاته، أعني الهجاء خاصة»^(٣).

(١) ابن رشيقي: العمدة ج ١، ص ١١٠، والبيان لم يرد في الديوان.

(٢) المرزباني: الموشح، ص ٥١٨. (٣) نفسه، ص ٥١٥.

ثم نراه يأخذ عليه سوء صنيعة في هجاء نحو من أربعين رئيساً ممن مدحهم.

وعلى أية حال فإن الأمر الطبيعي في شاعر خصب متدقق، وأعني به ابن الرومي أن ينبغ في الهجاء نظراً لما خلق عليه من تشاؤم وما اتسمت به حياته من إخفاق مادي ومعنوي وانقطاع ما بينه وبين المجتمع من جسور المودة والتفاهم، ومن اليسير أن نرى أمور البحري تسير على العكس من ذلك تماماً فيما يتصل بأبعاده النفسية وصلاته بمجتمعه ومن ثم لم يتيسر له النبوغ في الهجاء ويمكن أن نرى ذلك في الآتي:

أ - أدرك البحري من الشهرة ما تتطلب من دونه مواهب الشعراء المنافسين. ولذلك لم يكن يهتم بهجائهم إياه لأنه لن ينقصه شيئاً عما أدركه من مجد.

ب - كان البحري مزهواً بمنزلة الأثيرة لدى الخلفاء والوزراء والقواد، مفتخراً بمكانته الشعرية، وكان لذلك يأبى أن ينزل إلى ملاحاة ومهاجاة من يراهم دونه في الفن والحياة، خاصة أنه كان يعلم أن الكثير منهم إنما كان يهجوهم ليرد عليه فينبه ذكره وقد أشار إلى ذلك صراحة فقال ضمن رثائه غلام فيصّر:

وكم من أمل هجري ليحظى^(١) بذكر منه يصعد أو يصوب^(٢)

ج - كثيراً ما ذكر أنه كان يكره المهاجاة كي لا يتمادى خصومه في ذلك فيعقب لآله عاراً باقياً، وقد ذكرنا آنفاً ما ورد في مدحه أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي مؤيداً ذلك.

د - سبق أن ذكرنا شهرة البحري الفائقة برفيق العتاب، وقد استطاع به أن يصلح ما كان يفسده الدساسون من علاقاته الطيبة بممدوحيه، وهذا أجدى لديه من أن يصرف طاقته لهجاء الدساسين أنفسهم:

هـ - كان عصر البحري عصر اثنين من أشهر الهجائيين في الشعر العربي كله هما ابن الرومي ودعبل، وقد رأى البحري أن حياتهما كانت بعيدة عن السعادة والحظ، ولعله - لذلك - كره أن يشتهر بالهجاء وأن يتخذ وكده مثلها تجنباً لما اتسمت به حياتهما من عسر وقلق...

(١) الديوان - ج ١، ص ٢٥٩، والقصيدة من الوافر.

يقول أبو عبادة ضمن معاتبته ابن حمدون النديم ومدحه إياه:

وقد برئت إلى العريض من فكر مبيرة ولسان غير مضمون
ولست منبرياً بالجهل أجعله صناعة ما وجدت الحلم يكفي^(١)

و - كان البحرني في الغالب الأعم يجد خير الجزء وأجزله نظير مدائح، وعلى ذلك يتنفي لدنية غامل من أهم دوافع الهجاء لدى غيره من الشعراء، وهو ألا يحسن المملوؤون جزاءه، ولا يمنع ذلك أن البحرني - في حالات قليلة قد هجا بعضاً ممن منغفوه، وهجا بعض الشعراء أيضاً.

هذا وقد عقب أبو الفرج الأصفهاني على رواية ابن الغوث السالفة عن حرق الهجاء من شعر أبيه بقوله: «الذي وجدناه وبقي في أيدي الناس من هجائه أكثره ساقط...» ومثل أبيات من هجائه واستطرد قائلاً: «ومثلها لا يشاكل طبعه ولا تليق بمذمبه، وتنسب بركاكتها وغثاثة ألفاظها عن قلة حظ في الهجاء، وما يعرف له من هجاء جيد إلا قصيدتان إحداهما في ابن أبي قماش... وقصيدته في يعقوب بن الفرج النصراني^(٢)».

أما أولى القصيدتين فمطلعها:

مرت على عزمها ولم تقف مبدية للشنان والشف^(٣)

وتدور القصيدة حول سخرية البحرني من الحسن بن أبي قماش لما كان من كلف جاريته بأحمد بن صالح بن شيرزاد الذي كان بدوره يعشقها، وقد أخذها ابن أبي قماش إلى بيته، وكان ابن أبي قماش يدعي العلم بالتنجيم، وقد أدار البحرني سخريته وتهكمه حول تلك العناصر فقال:

أبا علي أعزز علي بما أنته ذات الرغاث والنطف
ما للغواني فواركاً شمساً وأنت بر بالفانيات حفي
وما نكرون الغداة من غصن يحسن في الانشاء والقصف
أحلى وأشهى من «معيد» نغماً و«ابن سريج»، ونازل «النجف»^(٤)

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢٢٤٨، والقصيدة من البسيط.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج ٢١، ص ٣٧ - ٣٩ (أخبار البحرني).

(٣) الديوان: ج ٢، ص ١٤٠٧، والقصيدة من المنسرح.

(٤) نفسه، ص ١٤٠٧.

وقد نقول الأبيات تصي بها ال
وقد تؤدي عنك الرسالة في الحد
قاتلها الله، كيف ضيعت ال
وقد رأيت وجه من ترأسه
قد كان حقاً عليك أن تعرف ال
بما تعاطيت في الغيوب وما
ألمت بالسند هند ذا بصر
وقد بحث العلوم أجمع واستظ
وما اقتصر «واليس» في القضاء وجا
يا ضيعة العلم كيف يرزقه
تفرد بها ضلة إلى ملك
تصبو إلى مثله إذا نظرت
تسوءني أن تساء فيها وأن
وقد تبينت ذاك في الكمد ال
وزهدا في الدنو منك فما

غادة خلف الأبواب والسجف
ب فتأتي كدرة الصدف
عهد، وجاءت سالي والخلف
فاتحرفت عنك شر محجرف
مكتون من سر صدرها الكلف
أوتيت من حكمة ومن لطف
ألا تفق حاسبيه تتصف؟^(١)
جهرت حفظاً مقالة السلف^(٢)
بان وما سيرا من التفت
ذو الخرق منكم والعجب، الصلف
يروقها بالآسوام والهي
منك إلى حيمة من الخيم
تفجع منها بالروصة الألف^(٣)
بادي عليها، والواكف الذرف
تعطيك إلا سالتعس والعنف

الهجاء هنا - كما نرى - يعتمد على التهكم والسخرية، وهذا هو الضرب
القوي منه، إن البحري يستهزئ بابن أبي قماش لأن العواني - رغم حفاظه بين
- يفضضه ويعرض عنه على الرغم مما يتمتع به من قوام ممشوق يثنى ويعوج، ومن
صوت رخيم يفوق صوت معبلا وابن سريج وحنين بن بلوع الحيري، ومن موهبة
شعرية تمتلك بها مشاعر القيد فيستسلمن له، ومن الواضح أن البحري يعن في
السخرية بالرجل ثم يقول له إنه كان يتعين عليه أن يدرك بعلمه الغزير ازورار
الفتاة عنه وكلفها بغيره ويسفهه لأنه أخذها بنفسه إلى بيت عشيقها الذي تتضح
مواهبه مقارنة بمساوي ابن أبي قماش، فهي متطلعة إلى عشيقها نافرة من مالكاها
متأبئة عليه باكية لقرنها منه، ثم لا يلبث البحري أن يتجه إلى مهجوه يبين له - في
سخرية مزرية - مساوئه بالتفصيل، وكأنه يقدم بين يديه حيينات كراهية الفتاة

(١) الديوان: ج ٣، ص ١٤٠٨.

(٢) نفسه، ص ١٤٠٩.

(٣) الديوان ج ٣، ص ١٤١٢.

وبوها عنه:

أنت كما علمت مضطرب الهيد ثة والقدر، ظاهراً الجلف
والسن قد بينت فناءك في شفق على ماضيك منحسف
وجه لعين القسمن يقطعه أنف طويل ععدد الطرف
ورقة تحت غنة، قلرت من هالك الرأ ذامر الألف
كأن في فيه لقمة عقلت لسانه، فالتوى على حنف
تناصر الثوك والركاكة في غيل الانحناء والحنف^(١)
وأعرضت ظلمة الخضاب على عشون تيس باللؤم منعقف
محرك رأسه توممه قد قام من عطسة على شرف
سماجة في العيون فاحشة خلقت في قبجها وأبا خلفه
تروم وصل المها، وأنت كذا؟ هذا لعمرى ضرب من السرف^(٢)

وواضح أن البحري هنا يعمد لتصوير الكاريكاتوري بالكلمات إمعاناً في إبراز مساوئ ابن أبي قماش وقبح منظره. فهو ذو تكوين متنافر ووجه دميم يشقه أنف طويل وتعلمته لحية مصبوغة، وهو ذو قوام سيء الهيئة مضطرب الحركات بالإضافة إلى عيوبه الفاحشة في النطق وكأنه في كل ذلك خليفة القرد في السماجة.

ومن الواضح أن البحري وفق فنياً في هذا الهجاء لأنه لم يعمد إلى ما عرف عنه من الشتم الصريح وإنما اعتمد على التلميح أولاً، وإن كان قد عمد إلى التجريح الصريح في خاتمتها، كما أن السخرية اللاذعة المعتمدة على الحقائق المتصلة بابن أبي قماش في عمله وما عرف عنه من هواية الفلك والزيج، وصداقته لأحمد ابن صالح وما كان من انصراف جاريته عنه إلى هذا الأخير، كل ذلك أضفى على الهجاء في ثاثة القصيدة طابعاً فنياً لا بأس به.

هذا وقد هجا الوليد يعقوب بن الفرج بقصيدة طويلة مطلعها:

نظن شجبوني لم تعتلج وقد خلج البين من قد خلج^(٣)

وبعد أن يتغزل في عشرة أبيات يتخلص في البيت الحادي عشر تخلصاً مناسباً

(١) الديوان: ج ٣، ص ١٤١٣.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٤١٩، والقصيدة من المقارِب.

(٣) نفسه، ص ١٤١٤.

ليفرغ لهجاء يعقوب - الذي كان مقبلاً بحلب - في واحد وثلاثين بيتاً، يقول
البحثري:

سقى حلباً حلباً مسبل من الغيث يهجي بها أو يشج
وإن حال من دون حقي فلم يسلمه يعقوبها «ابن الفرج»
أيتلف «يعقوب» مالي لديد ه «ويعقوب» مثله لم يسج

ويوضح البحثري أن سبب الهجاء هو أن يعقوب حجب عنه حقاً من حقوقه
لديه، وكان المهجو نصرانياً، فاندفع البحثري لذكر كثير من طقوس الكنيسة
كالتسرج والتاقوس والصليب والعشاء والمذبح ومدرجاته، مذكراً يعقوب أن جده
لحقه يتعارض مع تعاليم ديانته.

ولكننا نلاحظ أن البحثري يعتمد في غير قليل من أبيات القصيدة إلى الشتم
المباشر، مما يهبط بقيمة القصيدة عن سابقتها من حيث التقسيم الفني الذي يرفع
من قيمة الهجاء المعتمد على التهكم والتلميح.

والأسباب التي كانت تدفع البحثري للهجاء غالباً ما تعود لعدم مكافأته على
مدحه وضيقة بالحجاب وتعنتهم، وبمن يتقدون شعره أو يسرقونه، وثورته على من
لا يشكرون أفضاله عليهم، ومن الواجب القول إن الشعراء آنذاك كانوا محترفين،
وعلى ذلك فإن عدم الثواب على المدح كان منافياً للعرف وموجباً للهجاء وفقاً
لمجريات الأمور آنذ، ومن الممكن القول إن هذا السبب بالإضافة إلى سخط
البحثري على تحكم الحجاب ربما أثرا في هجاء البحثري في المرحلة الأولى من حياته
قبل أن يلمع نجمه ويحقق الشهرة والثراء.

يهجو البحثري المدعو أبا جعفر لأنه لم يكافئه على مدحه إياه فيقول:

يا «أبا جعفر» بأي مكان ضاع مني رأي وضاع لساني
وامتداحيك، لا لشيء ولكن هذيان من شاعر مجان
لا ألوم اللؤم الذي جاء من فع ملك لكنني ألوم الأماني^(١)

ومن الواضح أن حديثه عن لؤم أبي جعفر، وأمانيه الشخصية التي لم

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢٢٨٣، والأيات من الخفيف

تحقق، يوحي بأنه لم ينل ما يوفعه من عطاء ويعتقد محقق الديوان أن القطعة يرجع تاريخها إلى ٢٣٣هـ^(١)

وقال يهجو سعداً النوشري الحاح

واظلمت حين لست السوا د ظلام الدجى لم يسر راكبه^(٢)
ولما حضرمنا لأذن السوريد - وقد رفع الستر أو جانبه
ظللنا نرجم فيك الظنون - أحياه أنت أم حاجبه^(٣)
والبحثري لا يهجر سعداً لثمنه، ولا لأهله - الأبيات - لم ترق له
هيشه

وقال هاجياً الحارثي لأنه يكيدك ويسرق شعره:

يا حارثي وما العتاب بجاذب لك عن معاندة الصديق العاتب
ما إن تزال تكيد من جانب أبداً، وتسرق شعره من جانب^(٤)
ويورد الصولي في أخباره عن- البحثري تلك الرواية التي توضح غيب
البحثري بما يوجه إلى شعره من نقد فيقول:
«وحدثني الحسين بن إسحق قال: أنشد أحمد بن الحارث الخزاز شعراً
للبحثري فعاب منه شيئاً فبلغ ذلك البحثري فقال:

الحمد لله على ما أرى من قدر الله الذي يحري^(٥)
وبقية الهجاء كالآتي:

ما كان ذا العالم من عالمي يوماً ولا ذا الدهر من دهري
يعترض الحسان في مطلبي ويحكم الخزاز في شعري^(٦)

(١) نفسه، ص ٢٢٨٣ ارتاشية

(٢) الديوان ج ١، ص ٢٧٢، من المتقارب.

(٣) نفسه، ص ٢٧٢

(٤) الديوان ج ١، ص ٢٨، من الكامل

(٥) الصولي أخبار البحثري، ص ١٢٦

(٦) الديوان ج ٢، ص ١٠١٥، والأبيات من البحر

وقال البحرني يهجو أحمد بن إبراهيم بن رباح لجحوده فضلاً له عليه :

هجاني النخيل وما خلطني	أخاف هجاء أبي حرمله
وقد كنت أطنب في وصفه	وتثيت نسبته المشكله
فإن يك أخلف ظني به	وحال عن العهد أو بدله ^(١)
فما كنت أول من فاته	لدى صاحب بعض ما آمله
ألم أختصصك بما قد علم	ت من الود : المكملة؟
وأسال فيك أبا صالح	وما كان حقلك أن أساله
وكان جزائي ما قد علم	ت، وما لم يكن لك أن تفعله
أراك رجعت إلى جدك الـ	شريف وقصته المعضلة ^(٢)

وأبو حرمله المذكور في البيت الأول هو مزين كما يذكر صاحب الديارات^(٣).

ولعل هجاء الشاعر في بني ثوبة وبني عبد الأعلى من هجائه القوي الذي لم يلجأ فيه إلى القذف والسب وإنما غلبت عليه روح السخرية المؤلفة يقول البحرني :

قصة التل، فاسمعوها عجابه	إن في مثلها تطول الخطابه
أدعى التل فرقتان تلاحوا:	«آل عبد الأعلى» و«آل ثوابه»
حكم الحاكم و«الجنيدي» فيهم	بصواب، فلا عدمننا صوابه
احضروا التل يا بني عبد الأعلى	وأثيروا صخوره وترابه ^(٤)
إن وجدتم فيه شباك أبيكم	كنتم دون غيركم أربابه ^(٥)
أو وجدتم محاجاً إن حفرتم	زال شك العصاية المرتابه
فبدت جونة من الخوص فيها	آله الشيخ وهو جد لبابه
«خالد» لاشي الآله صده	فبنوه اللثام شنانوا الكتابه ^(٦)

والبحرني يسخر من كلا الفريقين المتنازعين ويرى أن جد بني عبد الأعلى

(١) نفسه، ج ٣، ص ١٨٩٤. والأبيات من المقاروب.

(٢) نفسه، ص ١٨٩٥.

(٣) أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشاشني: الديارات، ص ١٠٠، تحقيق كوركيس عواد، بغداد سنة ١٩٥١.

(٤) الديوان: ج ١، ص ١٦٧، والقصيدة من الخفيف.

(٥) نفسه، ج ١، ص ١٦٧.

(٦) نفسه، ص ١٦٨.

كان سماكاً وجد بني ثوبة كان حلاقاً.

وأياً ما كان الأمر، فالبحتري كان خافت الصوت في الهجاء وقد قال بذلك الأقدمون كما أسلفنا وأيدهم المحدثون في هذا الرأي فقال الأستاذ أنيس المقدسي «وأقل بضاعة البحتري في ديوانه الهجاء»^(١)، والشاعر في رأي الدكتور أحمد بدوي «غير مطبوع على الهجاء»^(٢) ويذهب الأستاذ البصير إلى أن هجاء «قليل الجمال ضئيل القيمة من الناحية الفنية، على أن بعضه لا يخلو من ظرف وفكاهة»^(٣). ونحن مع القدماء والمحدثين فيما ذهبوا إليه وقد أسلفنا الأسباب النفسية والموضوعية التي جعلت من ضعف البحتري في الهجاء ظاهرة طبيعية، ونضيف إلى ذلك أننا من الناحية الإنسانية على الأقل - لا نرى في ضعف شاعر ما في الهجاء أمراً يدعو إلى القلق أو الأسف.

(١) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي ص ٢٤٨

(٢) أحمد أحمد بدوي: حياة الشاعر ص ١٠٩

(٣) محمد مهدي البصير: في شعره ص ٢٦٢

الباب الرابع

أساليب الصناعة عند البحري

الفصل الأول

اللفظ - تجاوز اللفظين - ما بين اللفظ والمعنى من
تضافر - تنضيد المعاني - الارتقاء بالمعاني - الابتداءات
والانتقالات والنهايات - البديع .

اللفظ في شعر البحري:

اشتهر البحري بصفاء لغته، وبمقدرته الفائقة على انتقائها، وعلى الرغم من أن قيمة اللفظة ومقدرته على الأداء إنما تظهران في سياق التركيب الأدبي، فإن البلاغيين - متأثرين بالحضارة الباهرة التي شملت الدولة الإسلامية خاصة العراق - قد وضعوا شروطاً ومواصفات يتعين أن تتوافر في اللفظ، وكان البحري باستعداده الذي صفقته الحضارة والثقافة ذا شعور قوي وإدراك فائق لتلك الشروط والمواصفات .

ولقد ذهب ابن جني إلى أن العرب يعنون برقي اللفظ خدمة للمعنى فقال: «فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها، وحسوا حواشيها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها وتشريف منها، ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحسينه، وتركيبه، وتقديسه، وإنما المبغى بذلك منه الاحتياط للموعى عليه»^(١).

وبوسعنا أن نرى في ذلك افتتاتاً على عنصر من عناصر الصياغة وتقليلاً من أهميتها في الأدب، وقد ذهب الرافعي إلى أن تمدن العرب ورقهم اللغوي - لا رغبتهم في خدمة المعنى - كامن وراء بناء لغتهم على أسباب لسانية من عذوبة المنطق ومراعاة النسب اللفظي بين الحروف فلا يتجاور في الكلمة حرفان متنافران كالقين

(١) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج-١، ص ٢١٧.

مع الحاء أو القاف مع الكاف، ويرى الرافعي أن العرب تميل «فطرة عما يلزم كلامها الجفاء إلى ما يلين حواشيه ويرقها، وهذه العناية منهم بتأليف الكلمات من حروف متناسبة كانت السبب الطبيعي لعنايتهم بتأليف الألفاظ وإحكام الكلام، وترويحهم إلى روعة الأسلوب وقخامة التركيب»^(١).

والحق أن ما رآه الرافعي في هذا الخصوص يعبر عن الحقيقة إلى حد كبير، فالعناية باللفظ العربي تدل على تمدن لغوي، والشعراء الأدباء الذين يأخذون بذلك إنما يلتزمون ويعملون بقوانين هذا الرقي ويحافظون عليه، وكان ذلك شأن البحري حينما اهتم باختيار اللفظ الذي يسهم في بناء الجملة، وإذا علمنا أن العربي مفتطور على معرفة لفظه والنطق به، وأن الخطأ قد يعتور المعنى لا اللفظ، اتضح لنا مدى الإنجاز الذي حققه البحري حين أضاف إلى عمالية النصفية والتنقية جهداً جديداً شهد له به.

وقد اتجه نقد القدماء في الغالب إلى الألفاظ، وكان معظم نقد أبي العلاء المعري لشعر البحري في عبث الوليد قائماً على نقد الألفاظ من ناحية التوسع في الدلالة على المعاني ومخالفة القياس والاستشاق كما سنورد في هذا الفصل.

كان البحري يتوخى أن يكون اللفظ - خاصة إذا كان من ألفاظ الاستشاق - عربياً خالصاً، فإذا كان عربياً أعجمياً لشخص أو مكان فإنه كان يستعمله لأن ذلك لا يغير من أصول اللغة يقول البحري:

والمنايا موائل، و«أنو شر وان» يزجي الصفوف تحت الدرفس
وتوهمت أن كسرى «أبرويد» مـعاطي و«البلهيد» أنسي
وأعانوا على كنائب «أريا» طـ نطعن على النحور ودعسي

ويقول عبد العزيز سيد الأهل: «وأبو تمام خالف هذا الرأي فاشتق من الأعجمية أفعالاً أما البحري فلم يتجاوز الحد ولم يخلط النغم»^(٢).

ويمكن القول إن البحري - على وجه العموم - قد اختار ألفاظه العربية

(١) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الأدب العربية، ج ١، ص ٢٢١، نشرة محمد سعيد العريان، ط ١ التجارية الثانية سنة ١٩٤٠.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١١٥٦، ١١٥٨، ١١٦٢.

(٣) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحري، ص ٥١.

الخالصة بعيدة عن التوعر، بمنسمة بالإلفة والقرب من القلوب والعقول، وكنت ؛ ذلك مستفيداً بما أخذ على أي تمام، من جهة، ومثلاً بمقتضيات الحضارة من جهة أخرى تلك الحضارة التي - وإن كانت قد أدت إلى تعقيد المعاني - فإنها قد دعت إلى تقريب اللفظ، وكان البحري في صنيعة هذا متجاوزاً مع من يشدهم شعره من الخلفاء والوزراء والقواد والكتاب وكثيراً منهم من الموالي الذين وإن كانوا قد ثقفوا العربية، فإنهم - أو فإن الكثير منهم ومن العرب الحليص - لا يعرفون الغريب ولا يسبقون الحواشي من الألفاظ، بالإضافة إلى أن الألفاظ الجافية الوعرة لا تنواء وتلك الرفاهية والتعظيم العباسيين.

وإن كان البحري يقصد إلى ذلك الانتفاء قصداً، فإن الألفاظ العربية ذاتها لا تقبل بينها لفظاً أعجيباً إلا إذا صقل بصقالها واتسم بطابعها، وكأنها حبات عقد، ثمين لا تقبل في سلكها جوهراً غريباً إلا إذا صقل بصقالها، وذلك هو شأن اللغة العربية حتى يومنا هذا.

غير أن من طريقة البحري ألا يستخدم في شعره كل لفظ عربي، وكان يشعر بحاجة اللغة إلى التصفية فبعض الألفاظ قد يفسد وجوده رونق اللغة وصفاءها ويقول البحري في ذلك :

إذا نحن كافأناكم عن صنيعة أنفنا، فلا التقصير منا ولا الكفر
بمنقوشة نقش الدنانير يتقي لها اللفظ مختاراً كما يتقى النسر
تبيت أمام الريح منها طليعة وغدوتها شهر، وروحتها شهر
توفي ديون المتعمين، ويقتني لهم من بواقى ما أعاضتهم فخر^(١)

وفي ديوان الشاعر - وهو يقرب من سنة عشر ألف بيت - لا تمثل القصائد الضادية أو الطائنية مثلاً، إلا نسبة قليلة منه، فعل روي الضاد له مائة واحد وتسعون بيتاً^(٢)، وعمل روي الطاء له سبعة وخمسون بيتاً^(٣)، ولم يكر ذلك إلا نتيجة لتوخي الشاعر ما يراه مناسباً وقريباً مألوفاً فيتنخبه رؤياً لقصائده

ولا نعي بذلك أن الشاعر تجنب تماماً الألفاظ الغريبة، فقد استخدم منها أعداداً كثيرة، ويرى بعض الباحثين أن البحري قد فعل ذلك تقليداً لأي تمام

(٣) نفسه، ص ١٢٢٣

(١) الديوان: ج ٢، ص ٨٧٥.

(٢) نفسه، ص ١١٩٣.

ولكي لا يعاب بقلّة محفوظه، بينما يرى آخرون أن الشاعر استخدم هذا الغريب لأنه لم يجد لمواضعه سواء، وقد استخدمه في القصائد الموجهة إلى الأدباء والعلماء، على حين أبقي على طريقته في استخدام الألفاظ الغريبة في غالبية شعره^(١).

وفي مدحة له في الفتح بن خاقان يستخدم البحري ذلك الغريب من الألفاظ حين يقول:

فلا وصل إلا أن يطيف خيالها بنا تحت جؤشوش من الليل اسفع^(٢)

والجؤشوش: الصدر، والأسفع: الأسود. ثم يقول في وصف الإبل:

سيحمل همي عن قريب وهمي قرا كل ذيال حلال جلنفع^(٣)

والجلنفع: الغليظ الشديد من الإبل، والجلنفع: المسن وأكثر ما توصف به الإناث، والفرا: الظهر، والذبال: طويل الذيل.

ويقول في نفس القصيدة أيضاً مبنياً كرم الفتح:

تؤمل نعماء، ويرجى نواله لعان ضريك أو لعاف مدقع^(٤)

والضريك: هو الفقير السيء الحال.

وفي بيان مهابته وشجاعته يقول:

إذا ما مشى بين الصفوف تقاصرت رؤوس الرجال عن طوال سميدع^(٥)

والطوال: هو الطويل. والسميدع: هو السيد الكريم الشريف الشجاع.

ويقول أيضاً:

هجوم على الأعداء من كل وجهة إذا هجهجوا في وجهه لم يروع^(٦)

(١) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحري، ص ٥٢.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١٢٣٧، والحاشية رقم ٤.

(٣) نفسه، ص ١٢٣٨، والحاشية رقم ١٤.

(٤) نفسه، ص ١٢٣٩، والحاشية رقم ١٨.

(٥) الديوان: ج ٢، ص ١٢٣٩، والحاشية رقم ٢٠.

(٦) نفسه، ١٢٤٠، والحاشية رقم ٣٦.

وهجهج: الفحل في هديره أي صاح صياحاً شديداً.

ويرجع تاريخ تلك القصيدة إلى عام ٢٣٥هـ، ويعني هذا أن البحري كان في الثلاثين، ومن ثم يمكننا أن نرد ذلك الكلف بالغريب واستخدامه إلى تأثيرات حياته في البادية أيام صباه بالإضافة إلى أن الفتح كان رئيساً وعلماً أدبياً، ولا يمتنع لدينا أن اتباع البحري لأبي تمام في غريبه سعيًا لإثبات رسوخ قدمه وتمكنه من اللغة كان بين دوافعه لاستخدام الغريب في بعض الأحيان، ولعله من المناسب أن نذكر أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر قد هجا البحري بقصيدته التي مطلعها:

أجد هذا المصال أم لعبة أم صدق ما قيل فيه أم كذبة^(١)

ويقول فيها:

والثكل واليتم محذقان به فليته بث عمر، شجبه^(٢)

ويتهم البحري على عبيد الله لاستخدامه كلمة «الشجب» بمعنى الحزن والهلاك^(٣)، ويقف منه موقف الناقد المتمكن من أسرار اللغة داعياً إلى ضرورة التأمل والموازنة والاختيار فيقول:

لو أن ذاك الشريف وازن بين من اللفظ واختار.. لم يقل شجبه^(٤)

ثم لا يلبث أن يكشف لنا عن مذهبه الذي اتخذه، وكده، لا في دقة اختيار اللفظ فحسب، بل في الإدراك الكامل للتوازن الواجب بين اللفظ والمعنى وأهمية كليهما في العطاء الشعري فيقول:

واللفظ حل المعنى، وليس يريد لك الصفر حسناً يريكه ذهبه^(٥)

ويرى محقق الديوان أن القصيدة أنشئت سنة ٢٦٤هـ^(٦)، ومؤدى ذلك أن شاعرنا كان في قمة نضجه الفني فهو قد تجاوز الستين، وامتلك أدوات فنه مصقولة شائعة، وبلغت لحنه رعاية الصفاء بعد أن تفاعلت تماماً مع رفاهية ورقة الحضارة العباسية الفارسية الزاهية وفي الحق أنه بإمكاننا القول إن البحري بمركز طبعه

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢٤٨١. (٤) الديوان: ج ١، ص ٢٠٩.

(٢) نفسه، ص ٢٤٨٨. (٥) الديوان: ج ١، ص ٢٠٩.

(٣) نفسه، ص ٢٤٨٨، والحاشية رقم ٢. (٦) نفسه، ص ٢٠٩، الحاشية.

ومكوناته الفنية المبكرة. كان يستشعر ويدرك تماماً ما ينبغي أن يكون عليه اللفظ في لغة الشعر، وما ينبغي أن يتواصل بينه وبين المعنى من جسور كي يكون الأداء الشعري في أوج مقدرته على العطاء.

وفي مدحة له في محمد بن عبد الملك الزيأت أنشأها البحراني عام ١٢٣١^(١) ومطلعها:

بعض هذا العتاب والتفنيـد ليس ذم الوفاء بالمحمود
نراه - من خلال إشادته بطريقة ممدوحه في الكتابة - يعرض لما يتعين أن يكون عليه اللفظ في ذاته وفي علاقته بغيره وبالمعنى فيقول:

حجج تخرس الألد بالفضا ظ فرادى كالجوهر الممدود
ومعانٍ لو فصلتها القروافي هجنت شعر «جرو» و«ليد»
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك من به غاية المراد البعيد
كالعداري غديون في الحلل الصفـر إذا رحن في الخطوط السود^(٢)

فالمعاني والأدلة العقلية لا بأس من أن ترد على أن يصفّيها الوجدان من جفافها وأن تجد الألفاظ المختارة المبرّاة من الوعورة والتعقيد والتي هي في ألفها وأناقتهما كالجوهر الممدود وفي إلفتها قرينة لصيقة بالنفوس فتطير بأجنحتها لتدرك آفاقها البعيدة.

بل إننا نجد الشاعر في عام ١٢٢٨^(٣) وهو في الرابعة والعشرين من عمره ينشئ مدحة في الحسن بن وهب الكاتب يكشف فيها مبكراً عن اتجاهه العميق في التعامل مع الألفاظ ففي تلك البائية التي مطلعها:

من سائل لمعذر عن خطبه أو صافح لمقصر عن ذنبه؟

يصف البحراني طريقة ممدوحه في الصياغة والتي تنبئ عن وجهة نظره في الانتقاء ومعدن الألفاظ المختارة فيقول:

(١) نفسه، ص ٦٣٢ الحاشية.

(٢) نفسه، ص ٦٣٨.

(٣) نفسه، ص ١٦٣ الحاشية.

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى في كتبه
باللفظ يقرب فهمه في بعده منا، ويبعد نيله في قرينه^(١)

فالمنى في كتابات ابن وهب مكشوف واضح الدلالة، وقد استطاع - بموهبته
وفته - أن يصوغه باللفظ الذي نعيه ونفهمه ويصعب علينا نواله وكأنه السهل
الممتنع.

فالبحتري إذن كان مدركاً لقيمة اللفظ باعتباره عنصراً من عناصر الصياغة
الشعرية وقد نجح في تطبيق ذلك تماماً، بل نراه يعتبر التوفيق في ذلك معادلاً لتوفيق
القائد في إعداد جنده طلباً لإحراز النصر فيقول ضمن عتاده، سماعيل بن شهاب:

اسمع لغضبان تثبت سماعه فبدأك قبل هجائه حتايه
تالله يسهر في مدحك ليله متململاً، وتنام دون ثوابه
يقظان ينتخب الكلام كأنه جيش لديه يريد أن يلقي به^(٢)

ولقد كان تناول المعري لشعر البحتري بالنقد في كتابه «عبث الوليد» نقداً
لغوياً في المحل الأول يهتم بقواعد اللغة وما ورد ذكره في التراث، وما لم يمر عليه
الاستعمال والعرف، ومن ثم نرى ونحن بصدد الحديث عن طريقة البحتري في
استخدام اللفظ أن نلم بشيء من صنيع المعري في كتابه.

يورد أبو العلاء قول البحتري:

فلعلني ألقى الردى فيريحني عما قليل من جوى البرحاء^(٣)

والبيت في المقدمة الغزلية لمحة للشاعر في أبي سعيد محمد بن يوسف
الثغري^(٤). ويعلق على استخدام البحتري كلمة «لعلني» قائلاً: «الأكثر في كلامهم
لعلني. وبها جاء القرن، وربما جاء لعلني^(٥)» ثم يستشهد ببيت لحاتم الطائي على

(١) الديوان: ج ١، ص ١٦٥.

(٢) نفسه، ص ٨٨.

(٣) نفسه، ص ٦.

(٤) نفسه، ص ٥.

(٥) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، تحقيق محمد عبد الله المدني ط. الترقى دمشق

١٣٥٥هـ-١٩٣٦م، ص ١٩.

جواز استخدام لعلني وهو قوله:

أرئيت جواداً مات هزلاً لعلني أرى ما ترين أو بخيلاً غلداً^(١)
ويعلق على قول البحري في نفس القصيدة:

في عارض يدق الردى ألحبه بصواعق العزمات والآراء^(٢)
بقوله: «الأصل أن يكون بعد الرأ من الآراء هرر يتال الآراء على القلب
كما قالوا الأسار في الأسثار جمع سؤر أي بقية، والقلب في الآراء أوجب لأن في
الكلمة ثلاث همزات»^(٣).

ثم يورد البيت التالي في نفس القصيدة وهو:

أشلى على «منويل» أطراف القنا فنجا عتيق عتيقة جرداء^(٤)
ويعلق عليه قائلاً:

«ينكر عليه أنه قال أشلى في معنى أغرى ، والمعروف أن الإشلاء في معنى
الدعاء لا معنى الإغراء»^(٥).

ثم لا يلبث أن يورد استخدام الكميت للإشلاء بمعنى الإغراء فيقول: «وقد
حكي أن الكميت استعمل الإشلاء في الإيساد، ويروي هذا البيت في شعره:

خرجت خروج القدح قدح ابن مقبل على الرغم من تلك النوايع والمشلي
ولمّا ينكر ذلك من يرده إلى السماع فأما من يحمل على القياس فهو عنده
جائز لأنه يجعل الإشلاء دعاء للمشلي إلى أذاة المشلي عليه»^(٦).

وفي الممدوح نفسه يقول البحري مدحة مطلعها:

يا أخا الأزد ما حفظت الإخاء لمحّب، ولا رعيت السوءاء^(٧)
ويورد المعري منها قول الشاعر:

(١) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، ص ١٩. (٥) المعري: عبث الوليد، ص ٢١.

(٢) الديوان: ج ١، ص ١٢. (٦) نفسه، ص ٢٢.

(٣) المعري: عبث الوليد، ص ٢١. (٧) الديوان: ج ١، ص ١٣.

(٤) الديوان: ج ١، ص ١٢.

لم تنم عن دعائهم حين نادوا والقنا قد أسال فيهم قناء^(١)
 ويعلق على مد البحري كلمة قناء فيقول: «مد القنا في آخر البيت وهو من
 القناء الجارية، وأصله مأخوذ من التشبيه بالقناة الثابتة، ومد المقصور سائغ عند كثير
 من أهل العلم، وقد كثر في أشعار المحدثين، فأما الفصحاء المتقدمون فهو في
 أشعارهم قليل»^(٢).

ومدح أبو عبادة الفتح بن خاقان بيائية مطلعها:
 بنا أنت من مخفوة لم تعتب ومعلورة في هجرها لم تؤنب^(٣)
 ويورد منها أبو العلاء قول الشاعر مشيداً بشجاعة الفتح:
 ولو لم تدافع دونها لتفرقت أيادي سبا عنها «سبا بن يشجب»^(٤)
 ويعلق على مد البحري كلمة سبا، بقوله: «ما علمت أحداً من الشعراء مد
 سبا، وذلك جائز على القياس، وإنما استعمله الفصحاء مهموزاً بغير مد»^(٥) ويدعم
 المعري رأيه بأن يورد قول النابغة الجعدي:

من سبا الحاضرين مأرب إذ يبنون من دون سيلها العرما^(٦)
 وسبا تصرف وتنع من الصرف وتعد وتقصّر^(٧).

ومدح الشاعر أبا عامر الخضر بن أحمد برائية مطلعها:
 عند العقيق، فما ثلاث دياره شجن يزيد الصب في استباره^(٨)
 ويورد منها أبو العلاء قوله:
 ومن أجل طيفك عاد مظلم ليله أهوى إليه من يياض نهاره^(٩)
 ويعلق المعري على قوله: «أهوى إليه» بقوله: «أهوى إليه كلمة غير
 مستعملة، ويجوز أن يكون أبو عبادة سمعها في شعر أو يكون قاسها على قولهم هو

-
- (١) المعري: عبث الوليد، والديوان ج ١، ص ١٦. (٦) نفسه، ص ٤٧، وانظر الحاشية رقم ١
 (٢) المعري: عبث الوليد، ص ٢٥. (٧) نفسه، حاشية رقم ١
 (٣) الديوان: ج ١، ص ١٩٠. (٨) الديوان: ج ٢، ص ٨٦٦.
 (٤) نفسه، ص ١٩٤. (٩) المعري: عبث الوليد، ص ١١٤، والديوان،
 ص ٨٦٧. (٥) المعري: عبث الوليد، ص ٢٧.

أحب إليه من غيره، والأصل المعتمد في ذلك أن قوفهم هذا أفعل من هذا يسعي أن يكون مأخوذاً من فعل الفاعل، كقولك هذا السيف أقطع من هذا لأنك تقول قطع السيف وكذلك جميع الباب إلا أن يشد منه شيء فإن قلت هذا الرجل أضرب من هذا وأنت تريد أنه ضرب أكثر مما ضرب وهو غير مستعمل لأن أفعل منك وفعل التمتع إنما يبي من فعل الفاعل لا من فعل لم يسم فاعله، إذا قال هذا أهوى من فلان فمعناه أشد هوى منه، وهو مأخوذ من هوى الرجل، وأبو عباد لم يرد إلا أخذه من هوى فأما حمل هذه اللفظة على أحب فإن تلك استعملت في مواضع: ! تستعمل فيها هذه لأنهم قالوا حب إلينا ولم يأت في ذلك هويت^(١)

ويذكر المعري من نفس القصيدة قول البحري

إما غني زاهد في إغنائه أو مقتر يصدى على إقتاره^(٢)

ويعلق على استخدامه أو بعد إما بقوله «وإنما الوجه أن تكرر في التحير والشك والإباحة فيقال جاءني إما فلان وإما فلان، وجالس إما أخاك وإما جارك، واشرب إما العسل وإما اللبن، وأو ضعيفة في هذه المواضع كلها»^(٣)

ثم يورد المعري بيتين من مدحة للشاعر في المتوكل وهما:

بسر من را لنا إمام تأخذ من بحره البحار
يداه في الجود ضربتان عليه كتابهما تغار^(٤)

ويعلق على البيتين بقوله: «قال را فحذف الهمزة... وقوله ضربتان لا يخلو من أحد ثلاثة أوجه كلها رديء، أن تتون فلم يأت بتونين حركة الاثنين إلا أن يقع في الظواني فيتونها الذي ينون القوافي كيف وقعت فيقول: (نسيم الصبا جاءت برينا القرنفل)».

(١) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، ص ١١٥.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ٨٦٧.

(٣) المعري: عبث الوليد، ص ١١٥.

(٤) نفسه، ص ١١٥، وقد ورد البيتان في الديوان ج ٢، ص ١٠١٤ كالآتي:

بسر من را لنا إمام تغرف من بحره البحار
كلها يديه تفيض سحبا كتابها صرة تغار

ونحو ذلك، وهي لغة رديئة، وإن أمكن الكسرة حتى تصير ياء فهو قبيح جداً إلا أنهم قد ادعوا ذلك في مواضع... وإك لم يتون ولم يلحق ياء كان في الوزن اختلال لا يعرف الفحول مثله^(١).

ومن قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري ومطلعيها:

فيم ابتداركم الملام ولوعاً أبكيت إلا دمنة وربوعاً^(٢)

يذكر المعري قوله:

ومريضة اللحظات يمرض قلبها ذكر المطامع عفة وقنوعاً^(٣)

وعلق على استخدام البحري كلمة القنوع في البيت بقوله: «استعمل القنوع في معنى القناعة وذلك جائز إلا أن المشهور أن تكون القناعة الرضا والقنوع السؤال»^(٤).

ومن مدحة الوليد في الحسن بن وهب «...» ومطلعيها:

خذنا من بكاء في المنازل أو دعا وروحا على لومي بين أو اربعا^(٥)

يورد المعري قوله:

أمولعة بالبين رب تفرق جرحت به قلباً بجبك مولعا
ومن عائر بالشيب ضاعف وجده على وجده إن لم تقولي: لعا

ويعلق على البيتين قائلاً: «إن صحت الرواية فهو لفظ رديء لأنه قال: «رب تفرق» ثم قال: «ومن عائر» وإنما هذا من مواضع كم فيصح اللفظ إذا قال كم من تفرق وإذا كانت الرواية على ما وجد احتاج أن يضم «كم» وذلك قليل مفقود، وقد يجوز فيه وجوه غير هذا الوجه ولكن الشعر لا يحتملها لأن مذهب القائل معروف، ولو قال وكم عائر لسلم الكلام من التعسف»^(٦).

(١) نفسه، ص ١١٦.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١٢٥٣.

(٣) نفسه، ص ١٢٥٤.

(٤) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢.

(٥) الديوان: ص ١٢٦٣.

(٦) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢، والديوان: ج ٢، ص ١٢٦.

ومن القصيدة نفسها يذكر البيت:

هم ثاروا للأخدود ليلة أغرق رماحهم في جة البحر تبعاً^(١)

وعلق عليه بقوله: «الذي غرق من ملوك اليمن في البحر لما أزهقته الحبشة هو ذو نواس الحميري ولم يكن يقال له تبع إلا أن هذا يحتمله الشعر على أن يجعل كل ملك للعرب تبعاً. كما جملوا كل ملك للروم قيصر، وكل ملك من ملوك الحيرة النعمان»^(٢).

هذا، ونحن نرى البحري يتوسع أحياناً في استعمال الألفاظ، ويجوز أن يستقيم اللفظ مع الاتجاه به إلى الكثير من المعاني وحله على أوجه مختلفة.

فمن قصيدة للشاعر في إبراهيم بن المدبر مطلعها:

بأنفسنا لا بالطوارف والتلد

نفيك الذي تخفي من الشكو أو تبدي^(٣)

يورد المعري قول البحري:

بنا معشر العواد ما بك من أذى فإن أشفقوا بما أقول في وحدي^(٤)

وعلق على البيت بقوله: «إذا سكت على النصف الأول احتمال معنيين: الإخبار والدعاء، فلاخبار كمنعى قولهم للعليل: نحن أعلاء لعنتك ومرضى لمرضك، أي أنا حملنا من ذلك همّاً عظيماً حتى قد مرضنا له، فهذا دعوى منهم أنهم أهل سقم مثل الممدوح، والدعاء إنما هو بالتمني لا يوجب أن بهم علة ولا مرضاً لأجل سقمه كما يقال للمريض: ليكن بي مرضك، وما في القول الأول وما بعدها في موضع رفع بالإبتداء، وفي القول الثاني يكون الفعل مقدراً كأنه قال ليتنقل إلينا ما بك أو ليتزل بنا، فإذا جاء النصف الثاني شهد أن النصف الأول على معنى الدعاء لأنه دل بذكر الإشفاق على أنه داع لا مخبر»^(٥).

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٢٦٥.

(٢) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢.

(٣) الديوان: ج ٢، ص ٧٥٦، وعبث الوليد، ص ٩٩ الشطر الأول.

(٤) المعري: عبث الوليد، ص ٩٩، وقد ورد البيت في الديوان وزن أشفقوا ج ٢، ص ٧٥٦.

(٥) نفسه، ص ١٠٠.

وكانت رغبة الباحثي في ترقيق لفظه «التنوق فيه تدفعه أحياناً إلى مخالفة القياس ، يقول في مطلع مدحة له في أحمد بن سليمان بن وهب:

أيها الطالب الطويل علّوهُ ترتجي شأو من يفوتك شأو^(١)

فهو يستخدم «شاء» بدلاً من «شأو» ويصنع نفس الصنيع في مدحة له في أحمد بن محمد بن المدبر ومطلعها:

يأى سموك واعتلاؤك إلا التي فيها سناؤك^(٢)

حيث يقول في ثاني أبياتها:

عمري لقد فت الرجاء لى، وفات يوم سبق شأوك^(٣)

وفي مدحة له في الحسن بن مخلد ومطلعها:

يا برق أفرط في اعتلائك أو صب بجودك وانمائك^(٤)

يقول في آخر أبياتها معرضاً بالسيبي كاتب الحسن:

بمطاله، إنسي أعد مد مطاله من غير رائك^(٥)

فيستخدم راء بدلاً من رأى.

وفي مدحة له في سليمان وعبد العزيز ابني عبد الله بن طاهر ومطلعها:

هبل الواشي بها أنى أفك لج في قول عليها وعك^(٦)

يقول:

يتكفا النخل في حافاتهما بالقماري تغني أو تبك^(٧)

فتراه يستخدم تبك بدلاً من تبكي بالإضافة إلى أنه حذف الهمزة في يتكفا.

(٥) نفسه، ص ٣٥.

(٦) الديوان: ج ٣، ص ١٥٦٣.

(٧) نفسه، ص ١٥٦٤.

(١) الديوان: ج ١، ص ٣٠.

(٢) نفسه، ص ٣٧.

(٣) نفسه، ص ٣٧.

(٤) الديوان: ج ١، ص ٣٣.

تجاور اللفظين في شعر البحرى :

بقدر ما كان البحرى حريصا على انتقاء لفظه المفرد والتتوق فيه، كان حريصاً أيضاً على أن تكون النسبة بين اللفظين المرتبطين صحيحة، وبمعنى آخر كان يعمل على أن يكون ازدواج في شعره مستقيماً وفقاً لما يرضاه الذوق العربى، كى يحقق متطلبات الجمال الفنى.

ولو تأملنا في الكلمات الآتية: (تبلج، رجولة، حنان، خفقات، انهمار، الأزاهير، الأم، الصديق، قلب، المطر، تفتح، الفجر) وأردنا أن نقيم بين كل كلمتين منها نسبة صحيحة أو ازدواجاً سليماً فإننا سنقول: تبلج الفجر، رجولة الصديق، خفقات القلب، انهمار المطر، تفتح الأزاهير، حنان الأم. وإيراد مثل تلك النسب في النثر يحقق شروط الصحة فيه لأن القياس يقبلها، وبالمثل فإن العمل وفقاً لها في الشعر يحقق عموده بما يتسق والذوق العربى، وكثير من ازدواجات أبى تمام كانت تسقط وفقاً لذلك المقياس وذلك مما ورد على شاكلة استخدامه ماء الملام، وأخادع الدهر، وعلى الرغم من أن غالبية شعره كانت صحيحة الازدواج فإن الاتهام وجه إليه بفساد الطريقة في ذلك وتنكبه ما يقبله الذوق، بسبب ما أورده من سوء ازدواج في بعض أشعاره، على حين أن البحرى لم يوجه إليه مثل هذا المبتد على الإطلاق وإنما بقيت نسبة صحيحة تماماً في المزاوجة بين ألفاظ شعره.

ومصادقاً لهذا القول بصدد ازدواجات البحرى نتأمل في داليتة التى وصف فيها سحابة مطرة فوق بركة في قصر للمتوكل... قال:

ذات ارتجاز بحنين الرعيد	محرورة الذيل، صدوق الوعد
مسفوحة الذمغ لغير وجد	ها نسيم كنسيم الورد ^(١)
ورنة مثل زئير الأسد	ولع برق كسيوف الهند ^(٢)
جاءت بها ريح الصبا من نجد	فانتشرت مثل انتشار العقد
فراحت الأرض يعيش رغد	من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في البوهد	يلعبن من حبايبها بالنرد ^(٣)

(١) نفسه، ج ١، ص ٥٦٧.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٥٦٧.

(٣) نفسه، ج ١، ص ٥٦٧.

ومن اليسر علينا أن نذوق تلك العلاقة القوية وأن نرى تلك النسب المتينة المعجبة بين كل كلمتين في القطعة السابقة. فقد ورد فيها الارتجاس للسحابة والحنين للعد، والجهر للذيل، والصدق للوعد، والسفح للدمع، والنسيم للورد، والرنه للرد، والزئير للأسد، واللمعان للبرق، وصنعة السيف للهند، والانتثار لماء المطر والعقد، فالازدواج هنا قد ورد على وجهه الصحيح لأن كل كلمة يتبعها ما يشاكلها. ويقترب بها ما يقترب منها ويشبهها.

ويذكر صاحب العمدة رأي الجاحظ في أن أجود الشعر ما جاء متلاحم الأجزاء^(١)، معهداً بذلك للكلام عن المزاجية بين الألفاظ ومقدرة البحري على ذلك فيقول: «والناس مختلفو الرأي في مزاجية الألفاظ: منهم من تجعل الكلمة وأختها، وأكثر ما يقع ذلك في الألفاظ الكتاب، وبه كان يقول البحري في أكثر أشعاره»^(٢).

فالبحري إذن، قد تمكن من أن ينقل ما حققه المجيدون من الكتاب من توفير الانسجام بين الألفاظ المتوالية، ليجعل من ذلك خصيصة فنية من خصائص الصياغة عنده. ويستشهد ابن رشيق على ذلك بقول أبي عباد:

تطيب بمسراها البلاد إذا سرت فيغتم رباها ويصفو نسيمها
ويعلق على النسبة التي أقامها البحري بين الري والغم وبين النسيم والصفاء بقوله: «ففي القسم الآخر تناسب ظاهر»^(٣).

كما يستشهد ابن رشيق بقوله في مدح المتوكل:

لقد اصطفي رب السما له الخلائق والشيم^(٤)

(١) ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ٢٥٧.

(٢) نفسه: ص ٢٥٨.

(٣) نفسه، ص ٢٥٨، والديوان: ج ٣، ص ٢٠٢٣، والبيت ضمن مدحة في المهدي مطلعها:

سقى دار ليلى حيث حلت رسومها عهداً من الوسمي وطف غيومها

(٤) نفسه، ص ٢٥٨، والديوان: ج ٣، ص ١٩٩٩. والبيت ضمن قصيدته في مدح المتوكل ومطلعها:

عن أي ثغر تبتسم وبأي طرف تحسكم

وكذلك يستشهد على طريقة البحري في المواجهة بقوله:

ضاق صدري بما أجح، وقلبي بما أجد^(١)

وبوسعنا القول إن البحري كان يصدر في صياغته عن وعي تام بأهمية الازدواج وبضرورة التزام الطريقة المثل في، وفي مدحته التي أسلفنا الإشارة إليها في محمد بن عبد الملك الزيات يشير إلى ذلك الازدواج ويسميه النظام البلاغي، وهو لا يعني به البديع على إطلاقه لأنه يذكر البديع تخصيصاً في البيت التالي ولنسمع إليه يقول:

لننت في الكتابة حتى عطل الناس فن عبد الحميد
في نظام من البلاغة ما شك امرؤ أنه نظام فريد
وبديع كأنه الزهر الضاحك في روث الربيع الجديد^(٢)

وفي مدحة للبحري في إبراهيم بن المدبر مطلعها:

سفاهما نمدى لومها ولجأها وإكثارها فيها رأت وضجأها^(٣)

يوقفنا الشاعر على أنه يشعر بروعة المزاوجة في توالي النعمى أثر النعمى وتعايق الجوهر مع جوهر يناظره في الألق والتوهج فيقول:

فإن تلحق النعمى بنعمى فإنه يزين اللالي في النظام ازدواجها^(٤)

وليس بكثير على من شعر بجمال الازدواج في نعمتين متاليتين، ولؤلؤتين متعاقبتين في عقد، أن يدرك عظمة ذلك وقيمته في أداة التعبير عن موهبته ونجسده نبضاته وخطرات نفسه وعقله من خلال لغة أليفة متدفقة دافئة بخفقات الحياة، لا تتعثر في مضايقات التراكيب المصطنعة الخامدة، ولا تختنق بجرائر التفلسف والمنطق الجامدين.

(١) ابن رشيق: الممندة، ج ١، ص ٢٥٨، والديوان: ج ٢، ص ١٧٠ البيت من قصيدة في مدح المتوكل مطلعها:

مخلف في الذي وعد سبيل وصلأ فلم يجد

(٢) الديوان: ج ١، ص ٦٣٦.

(٣) نفسه، ص ٤٢٦.

(٤) نفسه، ص ٤٢٧.

ولقد رأينا صنيع البحري في وصف السحابة المطرة، ولتأمل سوناً كف تدفق لديه اللفظ وتألّق الازدواج في لغة شعرية مليئة بالبساطة والحياة في غرضين آخرين من أغراض الشعر:

يقول البحري في المقدمة الغزلية لمُدحة له في عبد الله بن الحسين بن سعد:

غَلَسَ الشَّيْبُ أَوْ تَعَجَّلَ وَودَه	وَاسْتَعَارَ الشَّبَابَ مِنْ لَا يَرْدَه
لَا تَسْلَفِي عَنِ الصَّبَا بَعْدَمَا صَدَ	حُوحَ رَوْضِ الصَّبَا وَأَنْهَجَ بَرْدَه
وَمَغَاضُ الشَّيْبِ يَفْقِدُو. فَيَسْتَحْ	لِقَ مِنْ عَيْشِنَا الَّذِي يَسْتَجْدَه
قَاتِلَ اللَّهُ قَاتِلَاتِ الْغَوَاوِي	بِالْغَرَامِ الْمُنِيِّ عَنِ الْغِي رَشْدَه
وَالْعَيُونَ الْمَرَاضِ يَسُودُ عَنْه	مِنْ جَوَى يَمْضِي الْجَوَانِحَ وَقْدَه
وَالْحُدُودَ الْحَسَانَ يَبْهِي عَلَيْهَا	جَلَنَارَ الرِّبْعِ طَلْقاً وَوردَه ^(١)
يَتَخَلَّى السَّالِي عَنِ الْحُبِّ بِالشَّغَفِ	لِ، وَيَغْلُو بِصَاحِبِ الْوَجْدِ وَجْدَه
وَمَنْ الضَّمِيمِ فِي هَوَى الْبَيْضِ عِنْدِي	أَنْ يَسُودَ الْمَتَبُولَ مِنْ لَا يَسُودَه ^(٢)

إن البحري كان قد تخطى السبعين وقت إنشاء القصيدة^(٣)، وإذا كان قلب الفنان لا يشيخ ومشاعره لا تتوقف عن خلق الجمال وتذوق حتى لحظة الغروب من حياته فإن للجسد طاقة محدودة الأجل، وبصمات الزمن والتجارب التي تفتق عبقرية القلب وتذكي نيرانه وترهف مشاعره لا تزيد الجسد إلا جفافاً وانكساراً ومن ذلك التناقض المعض بين شباب الإحساس وشيوخة الحواس، وبين اندفاع تجاه الحب، وانصراف الحب إلى حيث دفء الجسد والروح معاً يوقع البحري ذلك اللحن المشجي المشيع برائحة الحياة والمصوغ بلغتها في مفرداته وازدواجهات جميعاً. اللغة صافية، بل بللورية الشفافية والصفاء، مفرداتها لينة غضة بسيطة مبرأة من التعتن وغموض الدلالة وحسبنا أن نشير إلى استخدام الشاعر كلمات: (تعجل، استعار، عيش، تستجد، المنبي، الغي، الجوانح، وقد، الحدود، جلنار، طلق، الربيع، السالي، الحب، الوجد) وأكد لا أستثني كلمة من كلمات الأبيات. أقول: حسينا أن نشير إلى ذلك كي ندرك كم كان اللفظ لدى البحري نابعاً من حياة

(١) نفسه، ص ٥٠٩.

(٢) الديوان: ج ١، ص ٥١٠.

(٣) نفسه، ص ٥٠٩، الحاشية. (وقد ولد الشاعر عام ٢٠٤، والقصيدة أنشئت عام ٢٧٦).

اللغة وينابيعها النابضة بالدفع واليقظة، وإذا ما تأملنا مزاجه وما أقامه من نسب بين كل لفظين، وجدنا تجسداً حياً لنبوغ الرجل وإدراكه لوجه الفن في ذلك وتحقيقه، فيعد أن تمكن المشيب من حديقة الشباب، يصوح: روض الصبا، وينهج برد ذلك الشباب والاستخلاق، ينسب المغاض للمشيب والمرض للعيون والوقد للجوى والحسن للحدود والبهاء والطلاقة للجنار الربيع وورده تعبيراً عن الشباب الغض والتخلي للسالي والغلو للوجد. وتلك كلها ازدواجات ونسب تسير وفقاً لجريان اللغة وطبيعتها وتبهرنا في آن معاً وكل لفظ فيها وجد رقيقه فاتحاً ذراعيه مشتاقاً فعانقه واستراح إليه.

ولأن ذلك وكد البحري وطبعه المركز في أغواره، فإنه يتحقق لديه حتى في المهجاء فما هو يهجو بعض بني حميد يشعر فيقول فيه:

جزل الرقاعة، قدم، يدعي أدباً وليس يفرق بين التين والطين
جهم، عبوس، على ظهر الخوان له تفريق لحظ كأطراف السكاكين^(١)

فالألفاظ يسيرة بعيدة عن الإعنات، والنسب صحيحة قوية الأداء، فالجزالة للرقاعة والحمق والادعاء للمهجو، والظهر للخوان وتضيق النظرات للنهم والأطراف للسكاكين وإذا وردت المزاوجة على النهج الصحيح، ملتقية بالبداء والبدئية في اللغة مواكبة لها عذب ورد الكلام والتلفظ به وأداؤه لغائله، والاستماع إليه وفهمه وتذوقه لمتلقيه وكانت تلك طريقة البحري الغالبية، وإذا ما جمعت الألفاظ وتنافرت كصنيع أبي تمام في الكثير من شعره، تألى الكلام على ناطقه وثقل عليه أداؤه، ونأى عنه السامع دون أن يكون له في نفسه أثر ما.

ما بين اللفظ والمعنى من تضافر:

ليس غريباً وقد امتلك البحري رهافة الإحساس باللفظ المفرد والمزاوجة بين اللفظين أن يمتلك أيضاً قدرة المشاكلة بين التراكيب والمعاني.

ومن الجلي أن قيمة الأعمال الأدبية بعامة تتوقف على دقة التراكيب أو دقة الصياغة وجاهاً وإذا كان الأمر كذلك «فإن أولى سميات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة

(١) الديوان: ج ٤، ص ٢٢٨١

تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث، وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر بضع التعبير لقوانين اللغة العامة، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات الترائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير، عن طريق موسيقية التعبير وموقعه، وتآزر كلماته وأثر ذلك كله في التصوير^(١).

ولسنا الآن بصدد مناقشة ما للموسيقى والتصوير من عطاء في صياغة البحري الشعرية، كما أننا ندرك تماماً معطيات النقد الحديث في التوحيد بين عاصر الصياغة الشعرية - من موسيقى وخيال ولغة وفكر - في كل فني إنساني موج هو لغة الشعر، ولكننا خضوعاً لمقتضيات الدرس الأدبي نتكلم عن المعنى، وعن التراكيب اللغوية التي هي أوعية له ومن ثم هي مفاتيح الدلالة عليه، ونقول إن كلمات البحري تتجمع في تراكيب فنية للدلالة على معانيه منسجمة ومتألّفة تماماً مع تلك المعاني ومتجانسة ليس مع المعنى المباشر الثري لشعره فحسب، بل مع التيار العاطفي الروحي الدافق خلف المعنى والكلمات، ولا يعني هذا أن تلك الألفاظ متطابقة تطابقاً هندسياً تماماً مع معانيها، أو أنها مبرأة دوماً من أن تتسم بزيادة أو نقصان ظاهرين عن المعنى المراد، فكثيراً ما يصوغ البحري فكرة محدودة صياغة لغوية أوسع وأشمل، ولا يقلل هذا من رونق اللفظ والمعنى جميعاً، كما أنه قد يهب المعنى العريض من الكلمات ما يقل عن مقداره، إلا أن ذلك المعنى لا يواد، مع نالٍ رائع في الصياغة والأداء.

يقول أبو عبادة في مقدمة رائية له في مدح الفتح بن خاقان أولها:

بني وصل، ومنك هجر وفيّ ذل، وفيك كبر

يقول ضمن هذه المقدمة الغزلية:

إني - وإن لم أبح بوجودي أسر فيك الذي أسر
يا ظالمًا لي بغير جرم إليك من ظلمك الممر
قد كنت حراً وأنت عبد فصرت عبداً وأنت حر

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠٩، ط. دار نهضة مصر سنة

سرح بي حيك المعنى وغروبي منك ما يغير
أنت نعيمي، وأنت بؤسي وقد يسوء الذي يسر^(١)

والنظرة المباشرة العجل قد ترى في الصياغة اللغوية هنا من الكم ما هو أكثر
أو أقل من مقتضيات المعنى، وبوسعنا أن نتهم البحري بالتزيد في قوله:

أسر فيك الذي أسر

فالاسم الموصول وصلته مفهومان من الجملة الفعلية قبلهما، وكذلك في قوله:

يا ظالماً لي بغير جرم

إذ إن من ضرورات الظلم ألا يكون ثمة جرم أو ذنب، وفي البيت الثالث
يقول البحري:

قد كنت حرراً وأنت عبد فصرت عبداً وأنت حر
وقد دلت كنت - ظاهراً - على الشطر الثاني من البيت.

ويمكننا أيضاً أن نرى في الموصول وصلته بالبيت الرابع، وفي الشطر الثاني من
البيت الخامس تكراراً لما هو مفهوم من البيتين، ولكننا لو فعلنا ذلك لجردنا الشعر
من جلالة الحقيقي ومن أجنحة الخيال والكهيموخ فيه، ولحكمنا عليه بنثرية الصياغة
والماضمون، فالشعر في جوهره تفكير وتعبير بالصور، يوحى - لجمال صياغته التابعة
من هيمنة الخيال على التجربة - بما هو أعمق وأثمن من ظاهر لفظه ومعناه، يوحى
بما هو عميق مستتر من الشاعر والمواطن والأفكار لدى الشاعر والقارى، معاً.
والصياغة الشعرية ليست مجرد وسيلة لأداء الفكرة، وإنما هي غاية جمالية وعنصر
جوهرى في تجربة الشاعر وعطائه الفني، ولو أننا جردنا الأبيات سالفة الذكر بما قد
يتوهم أنه فضلة في الصياغة لانتهى أمرها إلى معنى نثري مبتسر لا علاقة له بما
تسكبه فينا بصياغتها تلك الحالية، إذ تتعاقب كلمات الأبيات لتؤدي، وتوحى بما
لدى الشاعر.

ويقول البحري مثلاً لمحنة أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، القائد
المشهور وقد دفع به إلى أبي الخير النصراني الكاتب فأخذ يعذبه كي يستخرج منه

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٠٥٠.

يا ضيعة الدنيا، وضيعة أهلها والمسلمين، وضيعة الإسلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى بين المداد والسن الأقلام
هذا (ابن يوسف) في يدي أعدائه يحجزى على الأيام بالأيام (٢)

فكلمتا الأيام في البيت الثالث تحيطان دلالة بالغموض، غير أن من عاصروا تلك الفترة وسمعوا البحري في حياته، يعلمون ما كان من نضال أبي سعيد وانتصاره للخلافة ضد الروم، ثم ما كان من غضب الحكام عليه ودفعهم به إلى ذلك الكاتب النصراني كي يستخلص ماله، ومن ثم يزایل كلمتي الأيام ما قد يتوهم بهما من غموض الدلالة.

ويقول الوليد ضمن رائية له في مدح إسحق بن كنداجيق (٣):

قلّ الكرام، فصار يكثر فذهم ولقد يقل الشيء حتى يكثر (٤)

فصياغة البيت هنا لا تنأى على الإدراك والذوق، ومن الممكن أن يتكشف لنا المضمون دون الحاجة إلى مزيد من الكلمات، فالقلة والكثرة تتعلقان بمعدود واحد من جانبين مختلفين.

ويقول ضمن المقدمة الغزلية للوحة له في محمد بن بدر:

كملت أربع لها بعد عشر ومدى البدر أربع بعد عشر
فالعدد هنا لسني عمر الفتاة، ثم لأيام الشهر حين اكتمال البدر، ويقتضي منا إدراك هذا شيئاً من التفكير اللذيذ لا المجهود العنيف.

وضمن داليتيه المشهورة في الفخر والتي مطلعها:

إنما النفي أن يكون رشيداً فانقصا من ملامة أو فزيدا (٥)

. يقول مشيداً بفروسية آله طيء:

(١) نفسه، ج ٣، ص ٢٠٣٥.
(٢) الديوان: ج ٣، ص ٢٠٣٦.
(٣) نفسه، ج ٢، ص ٩٧٤.
(٤) نفسه، ص ٩٧٦.
(٥) الديوان: ج ١، ص ٥٩٠.

معشر ينحزون بالخير والشر - يريد الدهر، موعداً ووعيدا
يفرجون الوغى إذا ما أثار الـ - ضرب من مصمت الحديد صعيدا
بسرجوه تعشى العيون ضياء - وسيوف تعشى الشمس وقوداً^(١)

ونلاحظ أن البحري في الشطر الأول من البيت الأخير قد أدى إلينا معنى الرقة والطف وفي شطره الثاني قد عبر عن معنى القوة والعنف على الرغم من أنه اعتمد على الفعل (تعشى) في المعينين المتباينين، كما أن نسق الألفاظ ومعانيها، وبشيء يسير ومقتدر من الفن - هو السهل الممتنع - بلور المجانسة بين الشكل والمضمون في شطري البيت.

ومن الأحكام النقدية الشائعة، والتي قد تحتاج منا إلى نظر، القول بأن أتمام فارس المعاني البكر، وأن البحري فارس الديباجة المؤاتية والصياغة المشقة، وليس مؤدى هذا تجريد الأول من القدرة على الصياغة مطلقاً وتجريد الثاني من القدرة على المعنى مطلقاً، وإنما يقصد به الشائع من أن مقدرة أبي تمام المميّزة لفنه هي ابتكار المعاني على حين تفوق البحري في الصياغة أكثر من تبريزه في المعاني.

والنقد الحديث يرفض ثنائية اللفظ والمعنى هذه، إذ لا يمكن تصور المعاني مجردة عن صياغتها، فكل ما بذات الشاعر من مضمون، لا يحمل وصف الكينونة إلا إذا حملته أجنحة التعبير الشعري، وكل ما يغير ذلك لا يؤدي - في الغالب - إلا إلى أفكار جافة، يحتويها نظم أكثر جفافاً، مجرد من دفع الصدق الفني وشموخ الخيال.

ولا يقبل هذا الفصل بين الألفاظ والمعاني إلا نظرياً. وللتناول الدراسي فحسب . . وعلى ذلك فإننا نسأل: هل كانت المعاني لدى البحري أقل شأواً منها لدى أبي تمام؟ وإذا كانت الصياغة الشعرية المؤاتية لدى البحري، وتلك الجافية المجافية لطبيعة الشعر لدى أبي تمام من الحقائق المتفق عليها . . فهل من المحتم - تبعاً لذلك - أن يهتم البحري في معانيه؟ أم أن الأمر درج على ذلك في القديم كي يتساوى المتنافسان؟

الأمر عندي جدير بالنظر. . . وأخذاً بذلك التجاوز في الفصل بين اللفظ

(١) نفسه، ص ٥٩٤.

والمعنى أقول إن أبا تمام - وفقاً لإمكاناته الثقافية والفنية والإنسانية - يضع نصب عينيه أفكاراً محددة، ثم يسرع في صياغتها بما وفق له من عناصر الصياغة الابداعية المتكلفة التي عشقها عشقاً ملك عليه ذاته، ولأن تلك الصياغة منافية لطبيعة فن الشعر من حيث هو، ومصادمة للذوق العربي الحقيقي في ذات الوقت، فإنه لم يبق أمام مريديه إلا التركيز على دقة المعاني وابتكارها كمجال يتجلى فيه نبوغ أبي تمام.

أما البحري فإنه يأبى إلا أن يبذل الجهد في ملاقة المعنى الشعري ثم يبذل الطاقة الفنية لتجسيده في الصياغة النابعة من ذوقه وطبعه والمتسقة مع جوهر الشعر والذوق العربي جميعاً.

وإذا كان للبحري كل تلك المعاني التي وردت في الموازنة وغيرها ورمي البحري بتهمة اجتلابها من أبي تمام وتساو، بل وإذا كان قد اعتمد على معاني أبي تمام كما ذهب الكثيرون من قدامى النقاد، فإن ذلك كله يبريء الرجل من سمة الضحالة والابتسار في المعاني وفقاً لذلك الحكم الشائع. لقد كان للمعنى في شعر الوليد قيمته المناسبة باعتباره عنصراً من عناصر التجربة يذوب في عناصرها الأخرى ولا يبرز جافاً مستقلاً بإزاء العناصر الأخرى للصياغة، إذ إن الشعر لا يكون شعراً حقيقياً لضخامة أو بساطة ما يحتويه من أفكار مجردة.

وعرض الدكتور محمد غنيمي هلال لما هو قريب من تلك القضية خلال تناوله لآراء الرمزيين وأصحاب الشعر الخالص، ويورد استشهداهم بقول فلوير: «إن بيتاً جميلاً من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالاً وإن احتوى على معنى»، ثم يتناول تلك القضية بالتوضيح فيقول: «ويفسرون عبارة (فلوير) بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذي يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه، بل عنصره الشعري الخالص، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل، بقطعه على معنى ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح وهو تفسير خارجي محض»^(١).

ولا يغيب عنا ما للشعر الخالص من عناصر مميزة إلا أن ذلك لا يبدد ما تلقى تلك الآراء السالفة على قضية اللفظ والمعنى من أضواء، فالشعر الخالص عند

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٨٠.

كبار دعائه لا يوجد بمزول عن العناصر غير الخالصة، ففي كل شطران: الخالص وغير الخالص، «ولا وجود لأحد انشغلين بدون الآخر»^(١).

وقد وصفت صياغة البحري في القديم بالرشاقة أو بالأناقة، ولم يشاركه في هذه الصفة إلا كاتب هو عبد الله بن المقفع.

وإذا تأملنا حقيقة هذا الوصف ومغزاه، وجدنا القاموس المحيط يفيد بالرشاقة حسن القد ولطفه، والرشاقة في القوس تعني شفه وسرعة السهم، والظية الرشيق تلك التي تمد عنقها^(٢)، والأناقة والرشاقة تؤديان معنى واحداً، فالأنين هو المعجب الحسن، كما أن التائق في العمل يعني الإتقان وإحكام الصنعة^(٣).

وفي ضوء هذا يمكننا تصور ما عناه النقاد القدماء بالتائق والرشاقة في أسلوب البحتري. إنهم يقصدون إلى أَل أسلوبه حسن القد، وتلك صفة من صفات الجمال، وأنه لطيف، واللفظ يعني الخفاء في السر، وهو خفيف سهل على السمع محبب إلى النفوس سريع النفاذ إلى القلوب، إنه يشبه تلك الظبية التي تمد عنقها وتلتفت، وهو محكم متقن، ولو شئنا الدقة لقلنا إنه مثل الثوب الذي قد ليكتمل به حسن الجسم وجماله، أو ليكمل نقصاً يعتور حسنه وجماله، وهذا الثوب على ذلك تمثل فيه عظمة الصانع وسر صناعته ومهارته ودقة عينه ويده، بحيث يستهوي النفس ويشد الانتباه والنظر، ولا شك أن المقدرة على ذلك ترجع إلى إحساس الصانع أو الخالق بالجمال ثم تمكنه من التعبير عن شعوره وإحساسه تعبيراً يتسم بالجمال والاستواء ولتأمل تلك المعاني التي صيغت صياغة بحرية فيها سر الصنعة ومروعة الصانع:

يصف البحتري شجاعة وكرم أحمد وإبراهيم ابني المدبر^(٤) فيقول:

حساماً نصرة، ويداً سماحاً وبحراً نائل يتدفقان
إذا ابتدرا مدى مجد بعيد تمطر دونه فرسا رهان^(٥)

(١) نفسه، ص ٤٨٠.

(٢) لسان العرب القاموس المحيط: مادتا: رسق، أنق.

(٣) المرجعان السابقان.

(٤) الديوان: ج ٤، ص ٢٢٢٨.

(٥) نفسه، ص ٢٢٣١.

ويقول في مدح ابن الفياض^(١):

ما المساعي إلا المكارم ترتأ د، وإلا مصانع المجد تنفي
والكريم النامي لأصل كريم حسن في العيون يزداد حسناً^(٢)

ويقول في مدح أحمد بن سليمان^(٣):

تسير القوافي بأنبيائها سير المطي بركبائه
شري بارع المجد مستظهِراً على القوم في رفع أثمانه^(٤)

ويقول في مدح أحمد بن سليمان بن وهب:

حسن الفعل والرواء، وكم دل هل تؤيد الشريف رولاه
ماء وجه إذا تبلج أعطاً ك أماناً من نبوة الدهر ملؤه^(٥)

والنظر في تلك الأبيات - وكلها في المدح - يظهر لنا كيف أن البحري
يتمكن من فنه ومعرفته بأسرار صنمته استطاع أن يسوق لنا المعاني في آتق معرض
وارشق ثوب دون تعقيد معنوي أو إفراط بديعي، ويجري بنا أن ترتبط تلك الأناقة
والرشاقة في صياغة البحري بما اشتهر به من قدرات هائلة على التصوير والموسيقى
معاً، ذلك لأن هذين العنصرين - التصوير والموسيقى - النابتين من رهافة إحساس
الشاعر بالجمال في الألوان والأصوات جميعاً هما المدخل الحقيقي لأسرار الصياغة
عند البحري.

البحري وتنضيد المعاني:

ليس غريباً - وقد اهتم البحري بتحقيق صحة النسب في ازدواج ألفاظه،
أن يتحقق في شعره صحة معانيه الرئيسية، فالكل يصلح ويفسد وفقاً لفساد أو
صلاح أجزائه، وليس غريباً أن يتمكن الشاعر من تأليف الكلام ونظمه وأن تتألق
عباراته وأسلوبه مرسلة في التراث طابعاً في الصياغة يحمل أنفاس البحري ورقته،

(١) نفسه، ص ٢١٤٣.

(٤) نفسه، ص ٢٢٢٠.

(٢) الديوان: ج ٤، ص ٢١٤٨.

(٥) الديوان: ج ١، ص ٣٠.

(٣) نفسه، ص ٢٢١٧.

ويغايير الطابع الذي أرساه أبو تمام من قبل. وقد أفضى ذلك بشاعرنا إلى القدرة على تنضيد المعاني واتساقها.

ولقد اعتمد البحري في تنضيده لمعانيه على استيعابها بالجمع والتفريق، وعلى الإيقان في تناسب المقابلة أو المشابهة، وعلى الإكثار في الأزواج.

يقول البحري في مدح المعتر^(١):

قد طلبناك فلم نجد لك في السؤدد والمجد والسكرام مثلاً
أنت أندى كفاءً وأشرف أخلاً قأً، وأزكى قولاً، وأكرم فعلاً^(٢)

فالبحري في البيت الثاني قد استوعب المعنى تماماً لأن الإنسان لا يكون إلا جسداً وروحاً وأقوالاً وأفعالاً.

وعلى نفس الطريقة يقول في مدح الفتح بن خاقان حين صارع الأسد^(٣):

حملت عليه السيف، لا عزمك انثنى ولا يدك ارتدت، ولا حده نبا^(٤)

ويلحق صاحب الوساطة على مقطوعة البحري كلها بأن البحري «استوفى المعنى وأجاد الصفة، ووصل إلى المراد»^(٥)، وتفصيل ذلك في البيت الذي بين أيدينا خاصة هو أن البحري قد أتى فيه بكل ما يمكن للبطل المقاتل من الفتك بخصمه، ولا يكون ذلك إلا في قوة الروح وعزيمتها، وانطلاق اليد وخفتها، وحدة السيف ورمافته، وعلى ذلك يكون الشاعر قد استوعب المعنى وأزال كل مظنة للنقص في شجاعة الفتح.

ويقول أبو عباد في المقدمة الغزلية لمدحة له في أبي الصقر إسماعيل بن بلبل^(٦):

ولما التقينا، والنقا موعد لنا تعجب رائني الدر حسناً ولاقطه
فمن لؤلؤ تحلوه عند ابتسامها ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه^(٧)

ويذكر الأملدي البيتين بعد أن يقول إنهما «من إحسانه لفظاً ومعنى»^(٨).

(١) الديوان: جـ ٣، ص ١٦٥٦. (٥) الجرجاني: الوساطة ص ١٣٢.

(٢) نفسه، ص ١٦٥٧. (٦) الديوان: جـ ٢، ص ١٢٢٩.

(٣) الديوان: جـ ١، ص ١٩٦. (٧) نفسه، ص ١٢٣٠.

(٤) نفسه، ص ٧٠١. (٨) الموازنة: جـ ٢، ص ١٠٨.

كما أن أبا هلال العسكري يرى في ديوان المعاني أنها من أحسن ما قيل في
النثر^(١).

ويورد الصولي أن أبا الفوثن ابن البحرني استصعب تلك القافية الطائية
وطلب إلى والده أن يركب قافية سهلة فأجابه بأن الكلام في القوافي السهلة أطلع
وأمكن «إلا أن المخافق لا يقول إلا جيداً في أي شيء أخذ ولاي قافية ارتكب»^(٢).

ونحن نتأمل البحرني في البيتين فنراه جمع الأسنان والكلام في صفة شبههما
بالدر، ثم عاد ليميز بينهما، فالأسنان مجلوة متألقة للنظر إليها عند الابتسام والكلام
مجلول للسمع عند الحديث والسماع.

وكما تتضح الأشياء بأشباهاها تتضح أيضاً بأضدادها، ومن ثم يحتوي الكلام
مقابلات بالضد أو مشابهاً بالمجاورة والشكل لئبرز المعاني بالتألف أو التخالف،
ويكون ذلك جانباً من جوانب التضيد والتنسيق.

ولقد جمع البحرني المعاني المتقابلة في مثل قوله في مدح الفتح بن خاقان^(٣):

إذا ارتد صمتاً فالرؤوس نواكس وإن قال فالأعناق صور خواضع
وتسود من حمل السلاح ولبسه سراويل وضاح به المسك رادع^(٤)

فالمعاني المتقابلة في شطري البيت الثاني تسفر عما قصد الشاعر إليه من وصف
الفتح بالشجاعة والهيبة معاً.

ويقول البحرني ضمن مدحة له في إبراهيم بن الحسن بن سهل^(٥):

رائح مغتد بحلم ثقييل راجح وزنه، وفهم خفيف^(٦)
فجمع المعاني المتقابلة في البيت، قد زاد المعنى العام جلاءً ووضوحاً.

(١) العسكري: ديوان المعاني، ج ١، ص ٢٣٨.

(٢) الصولي: أخبار البحرني، ص ١٢١، ١٢٢.

(٣) الديوان: ج ٢، ص ١٣٠٢.

(٤) نفسه، ص ١٣٠٤.

(٥) الديوان: ج ٣، ص ١٣٦٣.

(٦) نفسه، ص ١٣٦٤.

وفي جمع الأمور المناسبة المتألّفة يأتي البحري بالروائع... فهذا هو يقول في الإبل التي أضناها السير وأنحلها السفر ضمن مدحة له في أبي جعفر بن حميد:

يترقرقن كالسرّاب وقد خضف من غماراً من السرّاب الجاري
كالقسي المعطفات، بل الأسهم مبرية، بل الأوتار^(١)

ويقول صاحب الموازنة: «وهذا من أوصاف الإبل إذ أضمرها السير، وهو في غاية الحسن والصحة والحلاوة في اللفظ والنسج»^(٢).

ويقول ابن الأثير معلقاً وموضحاً حسن صنيع البحري وإيراده الصفات المتعددة على شيء واحد مرتقياً بها من الأدنى إلى الأعلى:

«ألا ترى أنه رقي في تشبيه نحوها من الأدنى إلى الأعلى فشبهها أولاً بالقسي ثم بالأسهم المبرية، وتلك أبلغ في النحول، ثم بالأوتار، وهي أبلغ في النحول من الأسهم، وكذلك ينبغي أن يكون الاستعمال في مثل هذا الباب، وقد أغفل كثير من الشعراء ذلك فمن جعلتهم أبو الطيب المتنبي»^(٣).

فلقد شبه أبو عبادة الإبل في الرقة والانحناء بالقسي، ثم أراد الارتقاء بالشبه فالتقى بما يناسب القسي وهي الأسهم، ثم بلغ الغاية في ذلك فشبهها بالأوتار، ومن ثم فقد جمع في البيت الأمور المناسبة وهي القسي والأسهم والأوتار بما يفيد معناه العام من جهة، ويحفظ للمتلقي وحدة الجو الشعري مع التدرج في تلقي المعنى من ناحية أخرى.

وقد أتى البحري في تنصيده لمعانيه بالازدواجات المركبة، حينما كان يربط بين شيئين أو حالين، ثم يأتي فيها بشرط وجزاء، ويجعل في الشرط ازدواجين وفي الجزاء ازدواجين.

يقول في المقدمة الغزلية لإحدى مدائحه في الفتح بن خاقان:

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى أصاغت إلى الواشي فلج بها المهجر^(٤)

ويقول على شاكلة ذلك ضمن قصيدته في مدح المتوكل وذكر صلح تغلب:

(١) الديوان: ج ٢، ص ٩٨٧. (٢) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٣٦.

(٣) الأمدي: الموازنة، ج ٢، ص ٢٨٢. (٤) الديوان: ج ٢، ص ٨٤٤.

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القرى ففاضت دموعها^(١)

وفي دلائل الإعجاز يعقد عبد القاهر فصلاً (في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع) ويقول: «وأعلم أن ما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في القس وضماً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعها بعد الأولين وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة. فمن ذلك أن تزوج بين معنيين في الشرط والجزاء معاً^(٢). ثم يستشهد الجرجاني على ذلك بنماذج يبدأها ببيتى البحري السالفين، ولقد كان عبد القاهر كثير الاستشهاد بشعر البحري باعتباره نماذج تتحقق فيها الأوجه المختلفة لجمال الصياغة وروعيتها لأنها صيغت وفقاً لأوجه نظريته في النظم، ودلالة ذلك واضحة على أن البحري كان يبدع فنه على الوجه الأمثل مستجيباً ومعتمداً في ذلك على طبعه وثقافته معاً.

ففي البيت الأول ذكر البحري المحب والحبيبة ثم أتى بشرط هو نهي الناهي وجزاء هو استماعها إليه، وجعل في الشرط ازدواجين من نسبة النهي إلى الناهي وللجاء إلى الهوى، وفي الجزاء ازدواجين من نسبة الإصاحبة إلى الحبيبة وللجاء إلى المهجر.

وفي البيت الثاني أتى بالعداوة والقرى في شرط وجزاء وجعل ازدواجين في كل منهما.

وتجلى مقدرة البحري الفنية متألقة حيناً يتمكن من صياغة مثل تلك المعاني المعقدة صياغة مبرأة من التعقيد اللغوي والتكلف البديعي، ومن وراء ذلك كله تكمن الموهبة الخصبية والذوق المرفه والثقافة المحيطة بأسرار اللغة وقيم الأصوات في الألفاظ وقدرتها على الأداء.

ولقد تنبه عبد القاهر الجرجاني بذوقه الدقيق وعلمه الغزير إلى تلك الخاصية

(١) السابق، ص ١٢٩٨.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧.

التي امتلكها البحري وإليها يشير في أسرار البلاغة حين يقول:

«وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ويرد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطي البحري ويبلغ في هذا مبلغه، فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعتق من تحتك أعناق القارح المذل، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد المطيع»^(١).

ثم لا يلبث الجرجاني بنظراته العلمية الثاقبة وبحسه الفني الناضج أن يلقي ضوءاً باهراً على ما اتهم به البحري من ابتسار المعاني باعتباره طابعاً غالباً على شعره فيقول: «ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن فضل النظر كقوله: «فؤادي منك ملآن، أو قوله عن أي ثغر تبتسم، وهل نقل على التوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط إليه؟

أترك تستجيز أن تقول: «إن قوله: منى النفس في أساء لو تستطيعها من جنس العقد الذي لا يحمد، وإن هذه الضعيفة الأسر الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»^(٢).

ويشير عبد القاهر في اقتدار إلى حقيقة من حقائق النفس الإنسانية يراها ذات صلة وثقى بتحديد قيمة الأفكار والمعاني في النصوص والفصل بين المقبول منها وبين المرفوض، إذ يرى - ورأيه الحق - أنه من أصيل الطبع أن الأمر إذا أدركه المرء بعد طلب له واشتياق إليه وشعوره بالحنين تجاهه، كان نيله أحلى وأولى بالميزة، وكان موقعه من النفس أجلاً والطف، وكانت النفس به أضن وأشغف، ولكن ليس إلى الحد الذي يتعب الفكر ويجهد البحث، وإنما هو بقدر ما يحتاج إليه^(٣). وأورد غاذج دالة على ما ذهب إليه منها قول أبي عبادة ضمن مدحة له في محمد بن علي القمي:

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٨، بتعليق أحمد مصطفى المراغي مطبعة الاستقامة الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٤٨.

(٢) نفسه، ص ١٦٨.

(٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥٨، ١٥٩.

ضحك إلى الأبطال وهو يروعههم ولنسيف حد حين يسفون ورون^(١)

البحري والارتقاء بالمعاني:

خطا البحري - إذن - خطوات متوالية متصاعدة كي ينضد معانيه باعتبارها عنصراً من عناصر صياغته الشعرية، وتدرجت معانيه دائماً معه على سلم الارتقاء زكياً ما كان يصل بها إلى ذروة الكمال، وأحياناً تقف به عندما يتسم بالخطأ أو ما يشوبه النقص فما يفتأ يوالها ويحاول فيها حتى ينقشع خطأها وينجر كسرهما، وقد تأتى عليه فتأى معيبة الصنعة وضعيفتها أو قليلة الاستواء، ولكنه كثيراً ما كان لا يأس منها ويظل يتابعها بالمحاولة حتى يتأى بها عن التكلف ويرقى بها إلى غاية مبتناه وربما مات الرجل وفي نفسه معانٍ ومعانٍ لم تكتمل على قيثاره شعره.

ولا يعني هذا أن كافة معاني البحري تدرج مع الرجل على سلم الرقي. ودرج المحاولات المتوالية هذا، فقد يستقيم له المعنى مع أول محاولة. وقد يقتضيه عالوتين أو محاولات، وقد يحاول أن يسمو بالجيد إلى الأجود فينحط به أو يضعفه.

ولتأمل فيها يكشف لنا طريقة البحري في ترقية معانيه:

يقول أبو بكر الصولي في أخبار أبي تمام: قال أبو تمام:

يستزل الأمل البعيد ببشره بشرى المخيلة بالريبع المفلق
وكذا السحاب قلباً تدعو إلى معروفها الرواد ما لم تبرق^(٢)

فما زال البحري يردد هذا المعنى في شعره، ويتبع أبا تمام فيه ويقع في أكثره منه قال في قصيدة يمدح بها رافعاً:

كانت يشاشتك الأولى التي ابتدأت بالبشر، ثم اقتبلنا بعدها النعم^(٣)
كاللزنة استؤقت أولى خيلتها ثم استهلت بغزر تابع الديما

(١) الديوان: جـ ٣، ص ١٤٩٦، وأسرار البلاغة ص ١٦٠.

(٢) ديوان أبي تمام: جـ ٢، ص ٤١٨.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٧٤، وأخبار البحري، ص ٦١. وديوان البحري: جـ ٣، ص ٢٠٥٠.

ويقول الصولي أن البحرّي ردّد المعنى واستخاره للسبب. قال:

مشرق للثدى ومن حسب السبر
سيف التفتيشه ضياء حديد
ضحكات في أثرهن العطايا
وبروق الشحلب قبل رعوده (١)

ونلاحظ هنا خطأ الصولي في قوله بأن البحرّي استعمال المعنى للبيف،
فالواضح أن الشاعر يتحدث عن أريجية وكرم بملاحة.

ويرى صاحب الموشح أن البحرّي خطأ حين استعمل الرعد بمعنى الأمطار
ويقول: «وما علمنا أحداً وصفها فأقامها مقام المطر غيره» (٢)

ولا يزال البحرّي يتابع المعنى ويحسب ولاتقي به يقول: الصبر
إسماعيل بن بليل:

بوليك صدر اليوم قاصية الغنى بمواهب قد كن أسس مواعدا
سوم السحاب ما بد أن بوارقاً في حارص إلا ثنين رواعدا (٣)
وسبق أن أشرنا لتخطئه البحرّي في استعماله الرعد بمعنى المطر (٤).

إلا أن الأمدّي تناول البيتين الأخيرين بالتّحليل والتوضيح فيقول:

«فجعل البوارق مثلاً للمواعيد، وجعل الرواعد التي هي البوارق على الحقيقة
وحالها واحدة مثلاً للغيث الذي هو العطايا، فالرواعد ليست بمبطلّة للبوارق: بل
هي لأن تلك نور يحدّثه ازدحام السحاب، والرعد صوت ذلك الازدحام،
فالبرق يرى أولاً، والرعد يسمع آخراً وهو هو، وذلك لأن العين أسبق إلى الإبصار
من الأذن إلى الاستماع لأن العين ترى الشيء في موضعه، والأذن لا تسمع
الصوت إلا إذا وصل إليها فشبّهها البحرّي بالمواعيد التي تحوّل مواهب، وهذا
أحسن ما يكون من تشبيل وأصحّه، وإنما أقام الرواعد مقام المواهب لأنه قد
يكون برق ولا مطر، - دائماً ولا يكاد يكون رعد إلا وتفعه مطر، ثم إن التشبيل

(١) أبو بكر الصولي: أحزابي حاد، ص ٧٥. ضمن نقد الشاعر في الخضر بنو.

أحمد التفتيش، الديوان: ج ١، ص ٥٩٩.

(٢) المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤.

(٣) أنبار أبي تلم، ص ٧٥، والديوان، ج ٢، ص ٨٢٣.

(٤) المرزباني: الموشح ص ٥٢٤.

صح بأن صار الرعد بعد البرق»^(١).

ولا يزال البحرى في أثر المعنى يعمل فيه الفكر والذوق معاً حتى يصل به إلى ذروة الكمال في الفكرة والصياغة جميعاً فيقول في المعتر بالله:

منتهل طلق إذا وعد الغنى بالبشر أتبع بشره بالنائل
كالزئ إن سطعت لوامع برقه أجلت لنا عن دجة أو وإبل^(٢)

ويستحسن الصولي البيتين الأخيرين، ويشير إلى أن أبا نواس هو الذي ابتداءً ذلك المعنى في أرجوزة مدح بها قوماً من قريش وقال فيها:

بشروهم قبل النوال اللاحق كالبرق يبدو قبل جود دافق
والغيث يخفي وقعه للرامق ما لم تجده بدليل البارق^(٣)

وعلى الرغم من أن المعنى ، إن هو إلا عنصر قليل الخطر في العطاء الشعري إلا أن صنيع البحرى الذي أسلفناه، وإصراره على موالاة المعنى الواحد والارتقاء به، واضح الدلالة على أنه لم يكن هيناً في مضمار المعاني كما اتهم، هذا من ناحية، ويدل من ناحية أخرى على أن هدفه الفني الأسمى هو أن تتنفس معانيه وأفكاره في الصياغة الشعرية المؤاتية والموحية.

فإذا انتقلنا لمثال آخر على ترقية معانيه، فلتأمل قول البحرى في المقدمة الغزلية لإحدى مدحه في الفتح بن خاقان إذ يقول:

ويرجع الليل مبيضاً إذا ابتسمت عن أبيض خضل السمطين وضاح
تهتز مثل اهتزاز الغصن أتعبه مرور غيث من الوسمي سحاح^(٤)
ويصف صاحب الموازنة البيت الأول بأنه «أحسن كلام وأصح وأحلاه»^(٥).

ويقول عن البيت الثاني: «إنه من عجيب ما أورده في حسن القد»^(٦).

(١) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٢٢٢.

(٢) الديوان: ج ٣، ص ١٦٤٨.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٧٥. وديوان أبي نواس: غير موجودين بالديوان.

(٤) الديوان: ج ١، ص ٤٤٢.

(٥) الأمدي: الموازنة، ج ٢، ص ١٠٧.

(٦) الأمدي: الموازنة، ج ٢، ص ١١٥.

ولكن ترى هل يمكن القول بأن الغصن يتعبه مرور الغيث؟ ومن ثم يعاود
البحثري معالجة المعنى حتى يستقيم له فيقول في المقدمة الغزلية لرائيته في مدح
المتنصر:

تبسم عن واضح ذي أشرف وتنظر عن فاتر ذي حور
وتهتر هزة غصن الأراك عارضه نشر ريح خصر^(١)

وواضح أنه قد أزال في البيت الثاني ما اعتور المعنى في محاولته الأولى من
قلق.

ويقول في مدحة له في أبي الصقر إسماعيل بن بلبل:

صفة الحر أن تنهاى علاه وكذا الحول أن تنهاى شهوره^(٢)

والجمع بين الحر والحول على أساس المقاربة والمقارنة بينهما بعيدة ولذلك نرى
البحثري لا يترك التشبيه حتى يسلس له ويستقيم بين يديه فيقول في تأملات
حكمية ضمن مدحة له في أبي الصقر أيضاً:

رأيت المرء ألف من ضروب يؤثر في تزايدها الأثر
مضى يذهب مع الأيام ينفد نفاذ الحول تنفده الشهور^(٣)

فوجه الشبه بين نفاذ عمر الإنسان واضمحلال قوته بمرور الأيام، ونفاذ
الحول بمرور شهوره وتواليها، واضح وجلي.

ولقد كان التعبير عن المجد والسمو والفخر والتواضع، من المعاني التي اهتم
البحثري بتجويد صياغتها حتى استقام له المعنى وأوفى على الكمال.

يقول أبو عبادة ضمن مدحة له في إسماعيل بن شهاب:

سام بالمجد فاشتراه وقد با ت عليه مزاييداً للسحاب
واحد القصد، طرفه في ارتفاع من سمو، وكفه في انصباب^(٤)

ثم يرغب في أن يضيف إلى المعنى فيقرن المجد إلى صغر السن فيقول ضمن
مدحة له في علي بن محمد بن الفياض:

(١) الديوان: ج ٢، ص ٨٤٨. (٢) نفسه، ص ٩١٤.

(٣) نفسه، ص ٩١١. (٤) الديوان: ج ١، ص ٨٦.

لا تنظرون إلى الفياض من صغر في السن، وانظروا إلى جلد الذي شادا
 إن النجوم - نجوم الليل - أصغرهما في العين أذهبها في الجو لإسعاد^(١)
 ثم يرغب في أن يقرن إلى شموخ المجد دنو العطاء للطلالين فيقول في مدح
 إسحاق بن إسماعيل بن نويخت:

دان على أيدي العفاة، وشاسع عن كل ند - في العلا - وضرب
 كالبدن أفرط في العلو، وضوؤه للعصبة السارين جد قريب^(٢)

فشان بمدوحه في قرب عطايه للطلالين، وبعد مجده عن الأقربان والمنافسين
 شأن البدر الذي جمع بين علوه الشاهق ودنو ضيائه لمن يسرون ليلاً. إلا أنه يشعر
 وكأنه ما زال بنفسه شيء من المعنى لا بد من تجليته كي يتألق تمام الالتحاق، ولا
 يترك لأحد شيئاً منه فيقرن المجد الباذخ إلى التواضع مقارناً ذلك في مدوحة بجمع
 الشمس بين بعد الموقع ودنو الأشعة فيقول ضمن فدحة له في إبراهيم بن المدير:

دنوت تواضعاً، وبعدت قدراً فشأنك: انحدار وارتفاع
 كذلك الشمس تبعد أن تسامى ويدنو الضوء منها والشعاع^(٣)

ولا يخفي أن أبا عباد قد ارتقى بالمعنى إلى ذروته في صياغة سلسلة مؤاتية،
 تلك الصياغة البحرية الحافلة بومضات الإيقاع والموسيقى دون ضجيج والملونة
 بريشة البديع دون بهرجة التكلف والتواء التعسف، وسماجة المبالغة، إن صياغة
 البحرية في البيتين تعانق مآ العقل والقلب دون شعور ببرودة العمل، على الرغم
 من أن كلمات البيت الأول يكاد ينتظمها الفن البديعي فيين الدنو والبعد، طباق،
 وكذلك بين انحدار وارتفاع، وبين دنوت تواضعاً وعلوت قدراً مقابلة بالإضافة إلى
 ما في التعبيرين من حسن تقسيم ثم ينتهي البيت الأول بالطباق بين الانحدار
 والارتفاع. وكذلك نجد في البيت الثاني الطباق بين تبعد ويدنو.

وكان من حق البحرية - وكل شاعر ناقد أصيل لشعره - أن يخبر ابنه أبا
 الغوث بأن البيتين «لن فاخر الشعر وشريفه»^(٤).

ويقول الأمدي معلقاً على البيتين: «وما قيل في التواضع أطف من هذا ولا

(٣) نفسه، ج ٢، ص ١٢٤٧.

(٤) الصولي: أخبار البحرية، ص ٨٢.

(١) الديوان: ج ١، ص ٦١١.

(٢) نفسه: ص ٢٤٩.

أحسن، ولو مدح خليفة بالتواضع لما وجد شيئاً يليق به غير هذا الوصف أو معناه^(١).

كان البحرى إذن دائب المحاولة للارتقاء بكثير من معانيه، وكثيراً ما كانت تتأهى عليه وتزوغ من سلطان تعبيره، إلا أنه غالباً ما كان لا يئأس منها، حتى نستسلم وتذوب في صياغته الريانة المتدفقة.

وكثيراً ما نرى البحرى يأخذ معنى معروفاً لشاعر سواه، ويهبه من نفحاته وومضات فنه ما يخلق به في السموات العلا حتى ليستأثر به دون صاحبه... ويشير صاحب الموازنة إلى نماذج كثيرة من هذا القبيل ومنها قول بشار:

ذات الثنايا العذاب من دونهن عذاب^(٢)

صاغه البحرى بأقنطار مضيئاً إلى تأثير الثنايا الحلوة الغائنة، تأثير العيون الفواتر الأسرة فقال ضمن مقدمته الغزلية لمدحة له في إسماعيل بن شهاب:

سقم دون أصمين ذات سقم وعذاب دون الثنايا العذاب
وقال أبو نواس، مشيداً بكرم ممدوحه:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فتناوله أبو عباد وصاغه بما صفاه من ثقل النطق الناجم عن توالي حروف الميم والنون في قول أبي نواس (مما منك)... فقال في مدح الحسين بن محمد الطائي:

فكم لك في الأموال يوم وقعة طويل - من الأحوال فيه - عويلها^(٣)

ومن طرق البحرى التي أجادها في تناول معانيه، أن يقول في عكس ما أتى به الشعراء من معاني.

(١) الأمدى: الموازنة، ج ٢، ص ٣٥٠.

(٢) الأمدى: الموازنة، ج ١، ص ٢٩٧، وديوان البحرى، ج ١، ص ٨٣. وبيت بشار غير موجود بالديوان.

(٣) الأمدى: الموازنة، ج ١، ص ٣٠١، ٣٠٢. ديوان البحرى، ج ٣، ص ١٧٨٢، وديوان أبي نواس ص ٤٣٤.

يتحدث عنترة عن كرمه في حالي السكر والصحو فيقول:

فإنما شربت غناتي مستهلك مالي ~~وخرقتي~~ وأمر لم يكلم
وأنا تجوت فما أقصر علي ندى وكما علمت شألي وتكنمي^(١)
وإذا كان الصحو لا يكون إلا بعد السكر، فمن الممكن أن يعتبر سكر عنترة
هو الدافع إلى كرمه في حالي سكره وصحوه

وقد نظر البحتري إلى المعنى وأعاد صياغته بعد أن جعل الكرم سليقاً للخمر
والكأس وذلك أدعى لثبوت أصالة الكرم في مدحهم.
قال أبو حنيفة مادحا الهيثم بن عثمان الغنوي:

وما زلت شمساً للندامي إذا انتشوا وراحوا بدورا يستحون أنجيا
تكرمت من قبل الكؤوس عليهم فما استظعن أن يحدثن فيك تكهما^(٢)
فكرم مدوح البحتري إذن قبل تأثير الكؤوس فيه وعلى ذلك فقوله أجود^(٣)
وأقوى في إثبات الكرم من قول عنترة، كما أن مدحهم - من قبل الراح - مفرط في
كرمه بما لا يتيح للخمر إحداث مزيد من الإفراط في الكرم
وقد تناول العسكري البيت المشهور للأعشى

وكأس شربت على لذة ~~بخري~~ تداويت منها بهل
ونظر في معالجة أبي نواس وقيس بن الملوح والبحتري لمصونه وخرج بأنهم
جميعاً وقفوا دون الأعشى إذ إن أبا نواس أتى في بيته بالحشو وذلك حين قال:
دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
فقوله (كانت الداء) لا مسوغ له.
يرى أبو دلال أن قول المجنون:

ولا يتداوى شارب الخمر بالخمر

(١) ديوان عنترة - ص ١٤٩ - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شليبي، طبعة التجارية.

(٢) ديوان البحتري - ج ٤، ص ٢٠٩٢

(٣) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني: ج ١، ص ٣١٧.

لا يقع مع قول الأعشى موقفاً

وبالمثل قصر البحرى - في رأي صاحب ديوان المعاني - عندما قال:

تداويت من ليل بليل فما اشتفى من الداء من قد بات بالداء يشتفى^(١)
ونود ابتداء أن نشير إلى أن البيت كما أثبت أبو هلال مغاير في الروي والألفاظ
العجز لبيت البحرى في هذا المعنى، وهو قوله:

تداويت من ليل بليل فما اشتفى بماء الربا من بات بالماء يشرق

والوارد ضمن قصيدته في مدح محمد بن علي الفمي^(٢). وقد أثبت محقق
الديوان البيت كما أورده العسكري في ملحقات الديوان، ووضح أن ثمة تغييراً لفظياً
قد وقع فيما أورده أبو هلال لا يغير المعنى.

غير أننا نختلف مع أبي هلال فيما ذهب إليه من تقصير ابن الملوح
والبحرئى، فكلاهما - على عكس أبي نواس - قلب معنى الأعشى وخالفه في صدق
ما ذهب إليه من إمكان المداواة بالداء.

والبحرئى قدم لما ذهب إليه دليلاً هو التجربة التي لم تحله في شيء،
واستفادة البشر بالدواء متباينة، كما أنه يمكن من نقل معنى البيت من الخمر إلى
النسب نقلاً عتازاً.

ويورد الأمدي البيت على الصورة الآتية:

تداويت من ليل بليل فما شفي بماء الزبي من بات بالماء يشرق
ويعلق بقوله: «وهذا أحسن معنى وأحلاه» ويتناول البيت بالتعطيل فيقول:
«وقوله: تداويت من ليل بليل» أي فلم أبرأ من الداء كما أن من شرب بالماء لم

(١) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ج ١، ص ٣١٧. وديوان الأعشى الكبير، ص ٢٠٩، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع بيروت ١٩٦٨، وديوان أبي نواس، ص ٦، وديوان قيس بن الملوح: ص ٢٩، جمع الإمام أبي بكر الوالي، وقد ورد البيت كالآتي:

تداويت من ليل بليل عن الهوى كما يتداوى شارب الخمر بالخمر
(٢) ديوان البحرئى: ج ٣، ص ١٤٩٣. وملحق الديوان، ص ٢٦٠٨.

يدفع شرفة الماء ولو تناهى في الكثرة حتى يبلغ الزبي وهو من فولهم: بلغ الماء الزبي: جمع زبية وهي حفرة تحفر للأسد في أعلى ما يمكن من المواضع فلها ضرب بها المثل في كثرة الماء فقليل: بلغ الماء الزبي... فالشرق بالماء لا يزيله الماء... فقال البحرني ذلك ليؤكد بقاء حبه أي لا يكون براء من حبه إن تداوى منها بها كما لا يدفع الماء شرق من شرق بالماء^(١).

ومعاشتنا لديوان البحرني توقفنا على غير قليل من أدق المعاني التي مكنت للرجل موهبته وفنه من صياغتها وتصويرها على الوجه الصحيح، وهل يمكننا أن نصور محنة الإنسان في مواجهة الخطوب، وضعفه أمام عواصف الأيام بأفضل من قول البحرني:

إن الخطوب طوينني ونشرتني عبث الوليد بجانب القرطاس^(٢)
ويتألق الوليد في تصوير ما يراه للراح من تأثير مبهر في النفس، وفي تصوير ما يتضافر معها من فتنة في الطبيعة وسحر في المرأة، ثم يبدع أيضاً في تصوير الامتزاج الرائق بين لون الخمر وشفافية الكأس فيقول ضمن مدحة له في أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري:

فاشرب على زهر الرياض يشويه زهر الخدود، وزهرة الصهباء
من قهوة تنسي الهموم وتبعث الـ شوق الذي قد ضل في الأحشاء
يخفي الزجاجة لونها، فكأنها في الكف قائمة بغير إناء^(٣)
ويشير صاحب الوساطة إلى البيت الثاني ويصفه بأنه «كثير مشهور» ويذكر أن المتنبي قد اقتفى بيت البحرني في قوله:

رايت المدامة غلابة تهبّج للقلب أشواقه^(٤)
والنظر في البيتين يظهر تفوق البحرني، إذ إن بيته أكثر دلالة على مدى ما للخمر من قدرة على بعث كوامن الأشواق بعد أن تنفض عنها ما غشاها من كثيف الهموم والأشجان.

ويذكر الأملدي تسعين محادثة أنصار كل من الطائيين، رأي أنصار أبي تمام في

(١) الأملدي: الموازنة، ص ٢ - ١٦١ (٣) الديوان: ج ١، ص ٧.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ١ (٤) الجرجاني: الوساطة ص ٣٢٤.

أن بيت البحري: «وصف للإناء، لا للشراب، لأنه لو ملء الإناء دساً لكان هذا صفته»^(١).

إلا أن أنصار البحري يردون الاتهام عن شاعرهم ويقولون: «فما زالت الرواة وشيوخ العلم والأدب يستحسنون هذا البيت ويستجيدونه له»^(٢) كما يشيرون إلى أن ابن المعتز، وهو صاحب فضل وعلم بالشعر - قد ذكره في باب ما اختاره من الشبيه في كتاب البديع^(٣)، والبحري - كما يذهب أنصاره - «إنما قصد إلى وصف هيئة الشراب في الإناء، ولم يقصد وصف الشراب خاصة ولا الإناء، كما ادعيتهم ولو أراد وصف الإناء لكان مصيباً لأن الزجاجاة أيضاً توصف بما فيها، وتقع المبالغة في نعتها . فالزجاجاة إذا صفت ورقت وسلمت من الكدراشتد صفواً وهايريقها، فإذا وقع فيها الشراب الرقيق اتصل الشعاعان وامتزج الضياءان فلم تكد الزجاجاة تئين للناظر، ولو صببنا دساً أو غسلأ أو لبناً أو ماءً كدراً في إناء هذه صفته في الرقة لما خفي الإناء على الناظر، لأن هذه الأشياء لا شعاع لها ولا ضياء يتصل بشعاع الإناء وضوئه»^(٤).

وينصدي الأمدي للدفاع عن بيت البحري ويرى أن المعنى صحيح لا عيب فيه. إذ يدل على أن شعاع الشراب غاية في القوة وأن الكأس غاية في الرقة، ويشير إلى أن البحري أخذ معنى البيت من قول علي بن جبلة:

كان يد النديم تدير منها شعاعاً لا تحيط عليه كأس

ويستشهد تدعيماً لرأيه - بأن أبا العباس ثعلباً أنشد البيت في أماليه ولم يعبه^(٥).

ويصف البحري هيئة الفتحة بن خاقان، تلك الهية التي تملا العيون والأسماع جميعاً فلا ترى ولا تسمع إلا الفتحة ولا تشير إلا إليه.

يقول البحري:

(١) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٢٧.

(٢) نفسه، ص ٣١.

(٣) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٣١، وعبد الله بن المعتز: البديع ص ١٢٩.

(٤) الأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٣٣.

(٥) نفسه، ص ٣٦١، وديوان علي بن جبلة، ص ٥٣.

إذا سار كف اللحظ عن كل منظر سواء وغض الصوت عن كل مسمع
فلست ترى إلا إفاضة شاحص إليه بعين. أو منير بإصبح^(١)
ويذكر القاضي الجرجاني البيتين في الوساطة ويثبت أن المتنبي قد أخذ منها
بيته:

من تشخص الأبطار يوم ركوبه ويخرق من زحم على الرجل البرد.
وتلقي وما تدري البنان سلاحها لكثرة إمضاء إليه إذا يسدو
إلا أنه أكد المعنى وزاد فيه^(٢).

والجدير بالذكر أن القاضي الجرجاني قد ذكر في وساطته تأثر أبي الطيب بكثير
من معاني البحري، ولا نغذو الحقيقة إذا رأينا في ذلك دليلاً على أن البحري لم
يكن حيناً في معانيه، فالمتنبي - كما هو معروف - فارس لا يشق له غبار في مضمار
الحكمة والمعاني.

ويذكر الأملدي أن البحري «قد تصرف في المدح بالجمال والهبة والجلال
نصرفاً كثيراً في غير مدح الخلفاء»^(٣)، ثم يتناول البيتين بالتحليل - كي يدل على
مدى توفيق البحري فيها فيقول: «الإفاضة: الدفع، يريد أنه يدفع ببصره إليه
وينحو به نحوه. والإفاضة في الكلام أن يدفعوا أيضاً القول، ويعثوا الكلام.
وهذه هبة وجلال ما وراءها غاية وكان المتوكل أولى بهذا الوصف من الفتح وإن
كان الفتح أوفر وأهيب»^(٤).

ويعصور البحري هبة ابن ثوبة فيقول:

ويخشى شذاه، وهو غير مسلط وقديتوقى السيف والسيف في الغمد^(٥)
ويذكر القاضي الجرجاني البيت مقارناً بأبيات لبعض العرب ولا يهفان
وللمتنبي في نفس المعنى.

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٢٣٩.

(٢) الجرجاني: في الوساطة، ص ٢٥٢. وديوان المتنبي، ج ٢، ص ١٠٦.

(٣) الأملدي: الموازنة، ج ٢، ص ٣٦٩.

(٤) نفسه، ص ٣٧٠.

(٥) الديوان: ج ٢، ص ٧٤٩.

قال بعض العرب

يهاب تعديد ندمهم من حيث لا يرى وحسى سده العز والعز غائب^(١)

وقال أبو هفان:

أنا السيف يخشى حده قبل هزه فكيف وقد هز الحسام المهند
وقول المتنبي:

تُهاب سيوف الهند وهي حدائد فكيف إذا كانت نزارية عربا
ويرهب ناب الليث والليث وحده فكيف إذا كان الليوث له صحبا
ويخشى عباب البحر وهو مكانه فكيف بمن يخشى البلاد إذا عبا

ومعهد القاضي لسوقه الأبيات السالفة بقوله: «وألطف من هذا التناسب وأغمض مأخذاً ما تجده بين هذه الأبيات، إذا حذقت عنك اعتباراً أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها»^(٢).

ومؤدى عبارة القاضي، أن مجرد التشابه في الفكرة لا يعول عليه في تقييم الشعر، وإنما المعول على ما تتسم به الصياغات المتباينة للفكرة أو الأفكار المتماثلة من قيمة فنية يتجلى من خلالها المعنى العام لهذه الأبيات أو تلك.

وفي تصويره لحزم الفتح وثباته في مواجهة الشدائد، وإقدامه على اقتحام الأهوال دون ما ذعر أو تردد يقول البحري:

ولما رأيت الخطب ضنكاً سبيله وقد عظم المكروه واستفطع الأمر
صرمت فلم تقعد بحزمك حيرة الـ سمروع، ولم يسد مذاهبك الذعر

فبقدر ما صور البحري عسر الموقف ورهبتة في البيت الأول، صور في البيت الثاني ما جابه الفتح به تلك المحنة من الحزم، وقهر الحيرة والخوف.

ومن معاني البحري الدقيقة الرائعة قوله ضمن مدحة له في أبي سعيد محمد ابن يوسف الثغري.

(١) الجرجاني: الوساطة ص ٢٠٣.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ٢٠٣. وشرح ديوان المتنبي: ج ١، ص ١٨٦ - ١٨٧.

نقوم إذا لبسوا السدروع لموقف (١) ليستهم الأعراض فيه دروعاً
 في معرك ضنك تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعاً (٢)
 ويتفق الصولي والأمدي (٣) على أن البحري قد تأثر في معنى بيته الأول بقول
 أبي تمام:

ويطعن أخلاقاً كراماً كأنها على العرض من فرط الحصانة أدرع
 ويرى الصولي أن البحري «لم يستوف» (٤).

ونحن لا نرى ما يراه الصولي من عدم استيفاء المعنى في بيت البحري
 فالبيتان يتحدثان عن التحصن بالحسب والأخلاق في مواجهة المواقف. والفرق
 الواضح هو أن البحري عبر بالاستعارة - لا بالتشبيه كما فعل أبو تمام - والاستعارة
 أقدر على الأداء الفني والتأثير إذا ما جاءت في موضعها دون تكلف أو مبالغة.

وفي الحاجة بين أنصار كل من الطائفتين، يدحض محبو البحري ما يعتد به
 أنصار أبي تمام من تلمذة البحري لأبي تمام، وما يرتبونه عليها من تفضيله،
 ويدعمون موقفهم بأن القصيدة التي سمعها أبو تمام أول ما التقى بالبحري في
 حضرة أبي سعيد الثفري والتي ورد فيها البيتان السالفان للبحري، كانت في غاية
 من النضج الفني، يقول واحد من أنصار البحري: «وقد أخبرني أنا رجل من أهل
 الجزيرة يكفى أبا الوضاح - وكان عالماً بشعر أبي تمام والبحري وأخبارهما - أن
 القصيدة التي سمعها أبو تمام من البحري عند محمد بن يوسف - مكان اجتماعهما
 وتعارفهما - القصيدة التي أولها:

فيم ابتداركما الملام ولوعا أبكيت إلا دمنه وربوعا
 وأنه لما بلغ إلى قوله:

في منزل ضنك تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا
 نهض إليه أبو تمام فقبل بين عينيه، سروراً به وتحفياً بالطائفة، ثم قال: «أبي

(١) الديوان: ج ٢، ص ١٢٥٥.

(٢) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٨٥ والأمدي: الموازنة، ج ١، ص ٣١٣.

(٣) الصولي: السابق ٨٥. وديوان أبي تمام، ج ٤، ص ٩٦.

الله إلا أن يكون الشعر ميمياً^(١)

وإذا كان الشعر تعبيراً أخضر عن الحياة من حلال العاطفة المرفقة بأجنحتها عبر الصياغة الموحية، فلتأمل سوياً كيف أنجز البحري ذلك حينها صور قضية أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، وقد دفع به إلى أبي الخير الكاتب النصراني ليستخرج منه مالأً، فعمد إلى تعذيبه والتنكيل به، وكان للمسلمين - ومنهم البحري - أن يتألموا الألم كله، وأن يبدو الأمر أمامهم انتقاماً وثأراً يطلبه الكاتب النصراني من القائد الذي أوقع شر الهزائم بنصارى الروم. وكان للمسلمين أن يستنكروا موقف الدولة من تلك القضية وكان على الشاعر المبدع أن يتجاوز بتلك الأحداث جفاف التاريخ ونثرته إلى رحابة الفن وشاعريته وطرأته الدائمة.

يقول البحري:

يا ضيعة الدنيا، وضيعة أهلها	والمسلمين، وضيعة الإسلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى	بين المداد، والسن الأقلام
هذا وابن يوسف في يدي أعدائه	يجزى على الأيام بالأيام
نامت بنو العباس عنه، ولم تكن	عنه أمية لورعت بنيام

فالبحري قد عبر عن قضية هائلة ألهمت ولا شك مشاعر الناس، بما تشابه فيها من عناصر الدين والشعوبية والحكم، وقبل أن يورد القضية صراحة - يجسم البحري الرمز الذي يمثله الحادث في ضمائر الناس، إنه ضياع للدنيا والدين والمسلمين، إنهم يرونه ثأراً يتقاضاه الكاتب النصراني من القائد المسلم في أرض الإسلام وبين حشود المسلمين، يصور البحري ذلك قبل أن يذكر الواقعة في البيت الثالث فإذا ذكرها فليجأ مقتدر يفجر بأبسط الكلمات شحنات هائلة من الغضب حينما يقابل بين أيام المجد التي كانت للدولة على أيدي أبي سعيد، وأيام الذل الذي يعانيه الرجل على يدي جلاده، ثم لا يلبث البحري في البيت الأخير أن يسير على الشوك والجمر، فيهاجم صمت العباسيين الذي ما كان ليحدث لو أن الأمويين في سدة الحكم.

ودقة المعاني في البيتين الثاني والثالث، وحساسية القضية التي أراغ البحري

(١) الأمدي: الموازنة، ج١، ص ٩.

(٢) الديوان: ج٣، ص ٢٠٣. والقصة في أخبار البحري للصولي ص ٩٧.

نفسه للتعبير عنها، يصوغها الرجل في لغة شعرية موحية مصورة، حتى لتصبح اللغة الشعرية بين يديه أقدر أداء وأعظم تلويحاً من الفرشاة في يد الرسام العبقرى.

وما هنا بصدد الحديث عن معاني البحترى، فلعله من المناسب أن نبدي الرأي فيما يخص الشاعر من تلك القضية التي شغل بها النقد القديم كثيراً، وأعني بها قضية السرقات.

لقد ذهب صاحب الموشح إلى القول بأن البحترى أجدر من شعر أبي تمام خمسمائة بيت^(١) وسبق أن رأينا الأمدى يقول بأن هذا الرقم يزيد على مائة بيت لحسب، هي تلك التي أخذها الوليد من أبي تمام خاصة.

وينغض النظر عما عرف به المرزباني من تحامل على البحترى، وما أشيع من الأمدى من تعصب له، فإن تلك القضية قد حسمت، عندما عولجت بمفهوم إنساني وذوقى متسامح ومرهف لدى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وبمفهوم فني دقيق وبصير لدى القاضي عبد القاهر الجرجاني عندما بسط باقتدار نظريته في النظم، تلك النظرية التي نجد إرهاباتها وبواكيرها الأولى في كتابات الجاحظ البلاغية.

يقول الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»^(٢).

ولما كان الكشف عن إعجاز القرآن الكريم هدفاً سامياً لكثير من البلاغيين والمتكلمين، فقط تمكن الجاحظ بذوقه المرهف وتفكيره الدقيق من أن يكشف ارتباط ذلك الإعجاز بنظم القرآن وصياغته المعجزة. يقول الجاحظ: «في كتابنا المنزل، الذي يدلنا على أنه صدق نظمه، البديع الذي لا يقدر على مثله العبادة»^(٣).

ومن الواضح أن الجاحظ لا يعني بالألفاظ إلا أن تكون - بدلالاتها اللغوية

(١) المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤. (٣) الجاحظ: الحيوان، ج ٣، ص ١٣١-١٣٢.

(٢) الأمدى: الموازنة. (٤) الجاحظ: الحيوان، ج ٤، ص ٩٠.

وقيهما الصوتية والإيحائية - منظومة في التعبير الأدبي، وعمدة في الصياغة الفنية، لا أن تكون مجردة مقطوعة عن السياق.

يقول الدكتور شوقي ضيف: «وتعريفه للشعر على هذا النحو، يدل على أنه كان يدخل التصوير وما يطوى فيه من أخيلة في الصياغة واللفظ، وقد يكون في ذلك ما يخفف حدة الظن بأنه قدم الألفاظ من حيث هي على المعاني، إنما كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ. إذ أدخل فيه الأخيلة والتصاوير، وكأنما أحس في عمق أن المعالي وحدها لا تكون الكلام البليغ، فهؤلاء المترجمون ينقلون معاني دقيقة لفلاسفة اليونان وغيرهم ومع ذلك لا يمكن أن يتصف كلامهم ولا ما نقلوه بالبلاغة، فكلامهم يحمل معاني صحيحة، ولكن ينقصها حائط البلاغة العتيد من حسن السبك وجمال الرصف والنظم»^(١).

وإذا كان حسن السبك وجمال الرصف والنظم. مطلوبة لجمال التعبير عن الأفكار في النثر، فإنها ضرورة ولا غناء عنها ومطلوبة لذاتها في الشعر الذي يتعين أن يكون تعبيراً رائعاً بالإيجاء والإيقاع والصورة والرمز عن كوامن الروح ودعائله المستترة، وليس أداة مباشرة وصارماً وعدد الدلالة لشواغل الناس وأفكارهم والجوانب الثرية في حياتهم.

ولقد كان للبحرني موقف حاسم - سبق أن فصلناه - من قضية اللفظ (والمعنى) حين رفع من أهمية الصياغة في العطاء الشعري إلى الذرى، وإنه يقر هذا الاهتمام البالغ بالصياغة نصاً ويسلك على هديه تطبيقاً في صياغته لأشعاره.

أما القاضي عبد القاهر الجرجاني فقد فصل القول في نظرية النظم، ووصل بها عن طريق التطبيق إلى آفاقها البعيدة، ولئن كان عبد القاهر في كتابه أسرار البلاغة باحثاً في الكلمات المفردة من حيث الدلالة على معانيها اللازمة وذلك في التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكنية، فإنه في دلائل الإعجاز قد سبق زمانه، وكان ذا عبقرية فذة وبصيرة كاشفة حيناً أراغ نفسه للبحث في الأسلوب وخصائصه ووجوهه وما يدور حول تلك الوجوه من فروق بلاغية، ومن ثم يمكننا القول بأن عبد القاهر قد أرسى قواعد فلسفة بلاغية جمالية في اللغة، ما زالت شاخة الأركان حتى الآن. ومؤدى ما خلص إليه عبد القاهر من خلال فلسفته

(٢) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٥٢.

الجمالية اللغوية تلك :

أ - «إن اللفظ رمز لمعناه، وهو في ذلك يتلاقى مع كل النقاد العالمين القدامى والمحدثين، ومع مدرسة الرمزية في اللغة التي كان من روادها فنت الألماني، فالكلمة رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى، وقيمتها فيها ترمز إليه، وليست البلاغة فيها وحدها.

ب - العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأي عبد القاهر موطن البلاغة، وهي ما عبر عنه بالنظم، وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو الصورة، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية، وهذه هي أساس نظرية التحليل اللغوي عند سوسير السويسري، وهي نظرية سبق إليها عبد القاهر ناقدنا الكبير وهذه العلاقات. يتحدد فيها أهمية اللفظ بانضمامه إلى لفظ آخر، بحيث يكون بينهما صلة معنوية، كان يكون الثاني خبراً عن الأول أو فاعلاً له... أو ما شاكل ذلك فاللفظ والمعنى لا يمكن فصلهما عن بعض، إنها وجهها الصورة وعمادها... وهذه هي نظرية الكثير من النقاد العالمين وبخاصة «النقاد الجماليون».

ج - ولا يغفل عبد القاهر أهمية المعاني الثانوية ودلالاتها الجمالية في النص الأدبي، سواء كانت هذه المعاني الثانوية معاني لزومية، أو من مستبعات التراكيب، أو أثراً لرموز صوتية وإيحاءات نفسية، فهي التي تعطي الأسلوب دلالاته البلاغية، وتمنحه قيمة جمالية وكثير من المهارة الأدبية إنما هو في إطلاق تلك المعاني الثانوية لتؤثر تأثيرها في الخيال... وفي هذا يتلاقى عبد القاهر مع كل النقاد الكبار في الشرق والغرب على السواء^(١).

وعلى الرغم من أن عبد القاهر لم يغفل قيمة المعنى في النص الأدبي، فإنه يرد بعنف على من يقدمون الشعر لمعناه، ويرون اللفظ دونه في القيمة، ويربطون قيمة الشعر وجودته بأن يتضمن حكماً وأدباً وأن ينطوي على نادر المعنى وغريب التشبيه، وهم إن مالوا قليلاً إلى الألفاظ لم يحتفلوا إلا بالاستعارة، إنه يقول بخطأ من يجعلون المعنى هو الأساس في الحكم على الشعر، ويرى أن الأمر بالفضد. «فإننا لا

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مقدمة المحقق ص ٢٥، الطبعة الأولى مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩.

سرى متعمدا في علم البلاغة مبرا في شأوها إلا هو يكر هذا الرأي ويزري على الفضل به، ويعص منه^(١)، ويستوي عبد القاهر بسط رايه فيقول «إنهم لم يعيوا تقديم الكلام بمعناه لجهلهم بأن المعنى إذا كان أدباً وحكمة وكان غريباً فهو أشرف، بل عابوه من حيث كان من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص ألا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقة وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلاً به اتصال ما لا ينفك منه»، ويقرر إثر ذلك أن الصياغة والنظم هما اللذان يجب النظر إليهما في تقييم الشعر والشاعر لأن سبيل الكلام سبيل الصياغة والتصوير، وسبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع فيه التصوير ثم يدعم وجهة نظره هذه، بكلام الجاحظ الذي أوردهناه سلفاً عن خطأ من يقدم الشعر لمعناه^(٢).

ولئن كان عبد القاهر ذا حس جمالي باللغة، ونظرات نافذة في النقد فقد كان البحري من هذا القبيل وإن تقدم الجرجاني بقرنين من الزمان، كان البحري فناً ذا حس جمالي مرهف باللغة، وقد أبان جلياً عن ذلك، حين صور نفسه والحياة والناس بشفاقة وعذوبة على قيثار أشعاره، وليس غريباً بعد ذلك أن نرى الجرجاني به حفيماً في دلائله، يحفل بأشعاره ويتخذ من النظر فيها وتحليلها شواهد على كثير من جوانب نظريته في النظم، وفي هذا دلالة ساطعة على أن البحري كان - بطبعه الصادق وحسه المرهف - غالباً ما يصدر في عطائه الشعري متوافقاً مع الأسس الجمالية لتلك النظرية، ليس هذا فحسب، بل إننا نجد الإمام الجرجاني يتبنى وجهات نظر نقدية للبحري، ويعرضها في الدلائل محبذاً لها راضياً عنها مستشهداً بها. فهو بعد أن بسط رأيه في زيغ من يقدمون الشعر لمعناه عن الصواب وقرّر أن الراسخين والمتقدمين في البلاغة يتكرونها تقديم الشعر لمعناه نراه يستطرد مستشهداً فيقول: «ومن ذلك ما روي عن البحري: «روي أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأله عن مسلم وأبي نواس أيهما أشعر؟ فقال: أبو نواس، فقال: إن أبا العباس ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، ومن المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته^(٣)».

(١) نفسه، ص ٢٥٤.

(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص ٢٥٦ - ٢٥٧.

(٣) نفسه، ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

ثم يستشهد الإمام الجرجاني مرةً أخرى بالبحثري فيقول: «وعن بعضهم أن قال: رأيي البحثري ومعني دفتر شعر، فقال ما هذا؟ قلت شعر التنفري، فقال وإلى أين تمضي؟ فقلت إلى أبي العباس أقرأه عليه، فقال: لقد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوبة. فما رأيته ناقداً للشعر، ولا مميّزاً للألفاظ، ورأيت أنه يستعيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له: أما نقده ونميّزه فهذه صناعة أخرى ولكنه أعرف الناس بإعراجه وغريبه، فما كان ينشد؟ قال قول الحارث ابن وعله:

قومي هم قتلوا أميم أخني فإذا رميت يصيبني سهمي
فلئن عفوت لأعفون جللاً ولئن سطوت لأوهين عظمي

فقلت: والله ما أنشد إلا أحسن شعر في أحسن معنى ولفظ: فقال: أين الشعر الذي فيه عروق الذهب؟ فقلت: مثل ماذا؟ فقال: مثل قول أبي ذؤاب:

إن يقتلوك فقد شلت عروشهم بعتيبة بن الحارث بن شهاب
باشدهم كلباً على أعدائهم وأعزهم فقدأ على الأصحاب^(١)

وفي حديث عبد القاهر عن بلاغة النظم ومعناه نراه يعتمد لشرح آرائه بعرض نماذج شعرية للفرزدق وأبي الطيب وأبي تمام اتفق على فسادها لفساد نظمها وسوء تأليفها وإن الفساد والخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما تتعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار، أو غير ذلك، مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم^(٢).

يضع الجرجاني بين أيدينا قول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً أبو أمه حي أبوه يقاربه^(٣)

وقول المتنبي:

ولذا اسم أعطية السيوف جفونها من أنها عمل السيوف عوامل^(٤)

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٥٥. والصولي: أخبار البحري، ص ١٣٧.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١١٩.

(٣) ديوان الفرزدق، ج ١، ص ١٠٨.

(٤) ديوان المتنبي، ج ٣، ص ٣٦٩.

وقوله

الطيب أنت، إذا أصابك طيبة والماء أب إذا اغتسلت الغاسل^(١)
وقوله أيضاً:

وفاؤكما كالربع أشجاء طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاء ساجمه^(٢)
وقول أبي تمام:

ثانيه في كبد السماء، ولم يكن كائنين ثانٍ، إذ هما في الغار^(٣)
وقوله:

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعاً من راحتك درى ما الصاب والعسل^(٤)

ويعد أن دلى على قضيته بالسلب، يعتمد إلى التذليل عليها بالإيجاب فيقول:
«وإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن، ثبت أن
سبب صحته أن يعمل عليها، ثم إذا ثبت أن مستتبب صحته وفساده، من هذا
العلم ثبت أن الحكم كذلك في مزيتة والفضيلة التي تعرض فيه، وإذا ثبت جمع
ذلك ثبت أن ليس هو شيئاً غير توخي معاني هذا العلم وأحكامه، فيها بين الكلم،
وإذ قد عرفت ذلك فاعمد إلى ما توأصفوه بالحسن، وتشاهدوا إليه بالفضل، ثم
جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير
الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا
يدخل في النظم وتامله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت، واستحسنست، فانظر إلى
حركات الأريحية مم كانت، وعند ماذا ظهرت؟ فإن ترى عياناً أن الذي قلت لك
كما قلت... اعمد إلى قول البحري:

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادئا ت عزمأ وشيكأ ورأيا صليا
تنقل في خلقي سؤدد سياحأ مرجى وبأسأ مهيا
فكالسيف إن جثته صارخأ وكالبحر إن جثته مستيا

(١) نفسه، ص ٣٧٧. (٤) ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٢٠٧.

(٢) نفسه، ج ٤، ص ٤٣. (٥) نفسه، ج ٣، ص ١١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٠. وديوان البحري: ج ١، ص ١٥١.

ثم يأخذ عبد القاهر بمنهجه التحليلي الممتاز في تفصيل التزام البحري في صياغته لتلك الأبيات بما يتعين التزامه من دقائق وأصول فن النظم، ومن ثم اسماها بالصحة وبالقدرة على الإيحاء والتأثير. فيقول:

«فإذا رأيته قد راقتك، وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً من نفسك فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وآخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ثم لطف موضع صوابه وأتى ما يوجب الفضيلة، أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات». ثم قوله: «تنقل في خلقي سؤدد»، بتكرير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: «وكالبحر»، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله: «صارخاً» هناك و«مستبياً» هنا. لا ترى حسناً تنسب إلى النظم ليس سببه ما عدت، أو ما هو في حكم ما عدت»^(١).

وإذا كان الإمام الجرجاني قد استشهد بشعر البحري للدلالة على جوهر نظريته في النظم، وإن صحة الشعر وقدرته على التأثير نابتان من توخي الشاعر قواعد هذا الفن ومعانيه، فإنه يستشهد أيضاً بنماذج عديدة من شعر الشاعر ليبسط وتوضيح كثير من أوجه هذا الفن ومعانيه. وسبق أن أشرنا في حديثنا عن تنفيذ البحري لمعانيه إلى استشهد الإمام وتحليله لقول البحري:

إذا نسى الناهي فلج بي الهوى أصاغت إلى الواشي فلج بها الهجر وقوله:

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها .
وذلك في الفصل الذي عقده بعنوان «في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع»^(٢).

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢١.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧. والديوان، ج ٢، ص ٨٤٤، ج ٢، ص ١٢٩٨ وكذلك ص ٣٠٣ من بحثنا.

۲۷۷

شجوا حساده وغبط عداه أن يرى مبصر ويسمع واع^(١)

ويتناول البيت بتحليله الدقيق ليبين وجه الجمال في حذف المفعول، واتساق ذلك ومقتضيات النظم فيقول:

«المعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واع أخباره وأوصافه. ولكنك تعلم على ذلك أنه كان يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه ليحصل له معنى شريف وغرض خاص، وقال إنه يمدح خليفة هو المعتر، ويعرض بخليفة وهو المستعين فأراد أن يقول: إن محاسن المعتر وفضائله المحاسن والفضائل يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع، حتى يعلم أنه المستحق للخلافة والفرد الوحيد الذي ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده وليس شيء أشجى لهم وأغبط من علمهم بأن ههنا مبصراً يرى وسمعاً يعني حتى ليعتبر أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها وأذن يمي معها. كي يخفي مكان استحقاقه لشرف الإمامة فيجدوا بذلك سبيلاً إلى منازعته إياها»^(٢).

ثم ينتقل الجرجاني إلى الحديث عن حذف نوع آخر من المفعول «وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أنه ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواء بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوافر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له وتنصرف بجملتها وكما هي إليه»^(٣).

وبعد أن يورد عبد القاهر شواهد على هذا النوع من حذف المفعول لعمرو ابن معد يكرب ولجبريل ولطفيل الغنوي وبعد أن يستشهد بآيات من القرآن الكريم، نراه يستشهد أيضاً بشعر للبحتري فيقول:

وهما هو كأنه نوع آخر غير ما مضى، قول البحتري:

إذا بعدت أبلت، وإن قربت شفت فهجرانها يبسلي، ولقيانها يشفي وفي تحليله حذف المفعول في البيت، وأثر ذلك في إثبات الفعل لفاعله وتوافر

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٧٨، والديوان، ج ٢، ص ١٢٤٤.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ١٧٨.

(٣) نفسه، ص ١٧٩.

العناية على ذلك دون أن يدخلها شوب نراه يقول:

«قد علم أن المعنى: «إذا بعدت عني أبلتني، وإن قربت مني شفتني»، إلا أنك نحمد الشعر يأبى ذكر ذلك ويوجب إطراره، وذلك لأنه أراد أن يجعل البلى كأنه واجب في بعادها، أن يوجب ويحلبه وكأنه كالطبيعة فيه، وكذلك حال الشفاء مع القرب، حتى كأنه قال: أتدري ما بعادها؟ هو الداء المضي، وما قربها؟ هو الشفاء والبرء من كل داء، ولا سبيل إلى هذه اللطيفة. وهذه النكتة إلا بحذف المفعول البتة»^(١).

ثم يتناول الجرجاني ثمناً آخر من الإضممار والحذف يسمى الإضممار على شريطة التفسير، وبعد أن يستشهد بمثال على ما يصفه بأنه «طريق معروف ومذهب ظاهر وشيء لا يعاب به»^(٢) يتقل لبيان ثمن رفيع من الإضممار والحذف على شريطة التفسير، ويرتكز في ذلك على البحري بعد أن يصفه بالفحولة... يقول الإمام الجرجاني: «وفيه إذا أنت طلبت الشيء من معدنه في دقيق الصنعة ومن جليل الفائدة ما لا نحمده إلا في كلام الفحول، فمن لطيف ذلك ونادره - قول البحري: لو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرمياً ولم تهدم مآثر خالد»^(٣)

وفي تعليقه على البيت وتحليله لوجه الجمال في أدائه يقول:

والأصل لا محالة لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناءً بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطبق بالمحذوف ولا يظهر إلى اللفظ، فليس يخفى أنك لو رجعت فيه إلى ما هو أصله فقلت: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها: صرت إلى كلام غث وإلى شيء يحجه السمع وتعافه النفس، وذلك أن في البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك، له أبداً لظفاً ونبلاً لا يكون إذا لم يتقدم ما يحرك وأنت إذا قلت: لو شئت، علم السامع أنك قد علقت هذه المشية في المعنى بشيء فهو يضع في نفسه أن ههنا شيئاً تقتضي مشيئته له أن يكون أو أن لا يكون فإذا قلت: لم تفسد

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٣. والديوان، ج ٣، ص ١٣٦٩.

(٢) نفسه، ص ١٨٢.

(٣) نفسه، ص ١٨٣. والديوان، ج ١، ص ٥٠٨.

سماحة حاتم عرف ذلك الشيء، وجميء المشيئة بعد «لو» وبعد حروف الجزاء هكذا موقوفة غير معداة إلى شيء، كثير شائع كقوله تعالى: ﴿لو شاء الله لجمعهم على الهدى﴾ و﴿لو شاء لهداكم أجمعين﴾، والتقدير في ذلك كله على ما ذكرت فالأصل «لو شاء الله أن يجمعهم على الهدى لجمعهم»، «ولو شاء أن يهديكم أجمعين لهداكم»، إلا أن البلاغة في أن يجاء به كذلك محذوفاً^(١).

ويتحدث الإمام عبد القاهر عما «ليس فيه لغير الحذف وجه»^(٢)، ويستشهد عليه بشعر لطرفة بن العبد ولحميد بن مالك الأرقط ثم يورد شاهدين من شعر البحتري هما قوله:

إذا شاء غادي عانة أو عدا على عقائل سرب أو تقصن ريرياً
وقوله:

لو شئت عدت بلاد نجد عودة فحللت بين عقيقه وزروده^(٣)

وفي بيانه لروثق الحذف في البيتين يقول بأننا لو قلنا: «إذا شاء أن يغادي صرمة عادي، ولو شئت أن تعود بلاد نجد عودة عدتها... أذهبت الماء والروثق ونخرجت إلى كلام غث ولَفِظ رث»^(٤).

وفي حديثه عن الحذف أيضاً يقول الإمام الجرجاني:

«وإذا أردت ما هو صريح في ذلك ثم هو نادر لطيف ينطوي على معنى دقيق وفائدة جليلة، فانظر إلى بيت البحتري:

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤدد والمجد والمكسار مثلاً^(٥)

ويعلق على ما في صياغة البيت من جمال من خلال تحليله إياه فيقول:

والمعنى قد طلبنا لك مثلاً ثم حذف لأن ذكره في الثاني يدل عليه، ثم إن في

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٤.

(٢) نفسه، ص ١٨٥.

(٣) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص ١٨٦، وديوان البحتري، ج ١، ص ١٩٩.

ج ٢، ص ٦٩٣.

(٤) نفسه، ص ١٨٦.

(٥) الديوان: ج ٣، ص ١٦٥٦.

المحيي به كذلك من الحسن والمزية والروعة ما لا يخفى، ولو أنه قال: طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم نجده لم تر من هذا الحسن الذي تراه شيئاً. وسبب ذلك، أن الذي هو الأصل في المدح والغرض بالحقيقة هو نفي الوجود عن المثل، فأما الطلب فكالثاني يُذكر ليبين عليه الغرض، ويؤكد به أمره، وإذا كان هذا كذلك فلو أنه قال: قد طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم نجده: لكان يكون قد ترك أن يوقع نفي الوجود على صريح لفظ المثل وأوقعه على ضميره ولن تبلغ الكناية مبلغ الصريح أبداً^(١).

ثم يتحدث الجرجاني عن المجاز الحكمي وما يتطلبه من تهية واستعداد فيقول: «فتأمل هذا واعتبره... فهذه التهيئة وهذا الاستعداد في هذا المجاز الحكمي. نظير أنك تراك في الاستعارة التي هي مجاز في نفس الكلمة، وأنت تحتاج في الأمر الأكثر إلى أن تمهد لها، وتقدم أو تؤخر ما يعلم به أنك مستعير ومشبه... ويفتح طريق المجاز إلى الكلمة»^(٢)، ويكون شاهد عبد القاهر على ذلك قول البحرى:

وصباقة من نصله ينكفي بها على أرؤس الأقران خمس سحائب^(٣).

ويتناول الجرجاني أداء البحرى بالتحليل فيقول: «عنى بخمس السحائب أنامله، ولكنه لم يأت بهذه الاستعارة دفعة، ولم يرمها إليك بشفة، بل ذكر ما ينبىء عنها، ويستدل به عليها فذكر أن هناك صباقة وقال: من نصله: فيبين أن تلك الصباقة من نصل سيفه ثم قال: أرؤس الأقران. ثم قال: خمس فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد فبان من مجموع هذه الأمور غرضه»^(٤).

وفي حديث الجرجاني عن الاحتذاء نراه - بعد أن يعرفه ويعرض نماذج له يستشهد برأي البحرى تدعيماً لما ارتآه بشأنه.

يقول عبد القاهر: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً، فالأسلوب الضرب

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٧.

(٢) نفسه، ص ٢٩١.

(٣) نفسه، والديوان، ج ١، ص ١٧٩.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩١.

من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمة نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله^(١).

وبعد أن يمثل لذلك بيت للفرزدق احتذاه فيه البعيث، يورد الجرجاني بيتاً للبعيث احتذاه البحتري... يقول:

ومثل ذلك أن البعيث قال:

كليب لشام الناس قد يعلمونه وأنت إذا عدت كليب لثيمها
وقال البحتري:

بنو هاشم في كل شرق ومغرب كرام بني الدنيا وأنت كريمها^(٢)
وواضح أن البيتين مختلفان في المعنى تماماً، فبيت البعيث في الهجاء، وبيت البحتري في المدح، إلا أن الاحتذاء موجود في نمط تركيب الكلام لا في المعنى. ويدعم الجرجاني ذلك بما يروى عن البحتري في هذا الخصوص... يقول:

«وحكى العسكري في صنعة الشعر أن ابن الرومي قال: قال لي البحتري:
قول أبي نواس:

ولم أدر من هم غير ما شهدت به بشرقي ساباط الديار السباس^(٣)
مأخوذ من قول أبي خراس الهذلي:

ولم أدر من ألقى عليه رداءه سوى أنه قد سل من ماجد محض
قال: فقلت قد اختلف المعنى، فقال: أما ترى حذو الكلام حذواً
واحداً؟^(٤).

ثم يقول الجرجاني معلقاً على ما قدم من نماذج الاحتذاء: «وهذا الذي كتبت

(١) نفسه، ص ٤١٨.

(٢) نفسه، ص ٤١٨. والديوان، ج ٣، ص ٢٠٢٤.

(٣) ديوان أبي نواس: ص ٣٦١.

(٤) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤١٩. وديوان الهذليين، ج ٢، ص ١٥٨.

من حلي الأخذ في الحذو^(١).

ومن نماذج الاحتذاء التي يستحسنها الجرجاني أيضاً، ويرى أن الاحتذاء فيها هو في حد الحفي قول البحرني.

ولن ينقل الحساد مجذك بعدما تمكن رضوى واطمان متالع^(٢)

وقد احتذى فيه - كما سبقه في ذلك أبو تمام - قول الفرزدق:

فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذا الحضبات هل يتحلحل؟^(٣)

وبقدر ما امتلك الجرجاني من عقل ثاقب وذوق رفيف، بقدر ما استاء من أولئك الذين ينكرون ارتباط الإعجاز ومزية الكلام ورونقه بالنظم، أو يرون النظم يكون في الألفاظ لا في المعاني، وهو لا يفتأ يشن عليهم هجومه وانتقاداته العنيفة ويرى أن المرء لا يدرك مزايا النظم ووجوهه إلا إذا كان بطبيعته مهيباً لذلك ولأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيباً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة^(٤).

ثم يسوق الإمام نماذج من روائع الشعر، يرى أنه لن يدرك وجه العظمة فيها إلا ذو بصر وبصيرة بالشعر وتدوقه، ومن تلك النماذج الممتازة يورد الجرجاني قول البحرني:

وسأستقل لك الدموع صباية ولو أن دجلة لي عليك دموع^(٥)

ثم يردفه بيت ثانٍ له أيضاً هو:

رأت فلتات الشيب فابتسمت لها وقالت نجوم لو طلعن بأسعد^(٦)

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤١٩.

(٢) نفسه، ص ٤١٩. وديوان البحرني، ج ٢، ص ١٣٥.

(٣) ديوان الفرزدق، ج ٢، ص ٧١٧.

(٤) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٧.

(٥) نفسه، وديوان البحرني، ج ٢، ص ١٣١٥.

(٦) نفسه، ص ٤٧٧، والسابق، ص ٧٧١.

فلو أن الذي يقرأ هذه النماذج من الذين هياتهم الطبيعة لإدراك ما فيها من سموخ وتفوق «أنتق لها وأخذته الأريحية عدها»، وعرف ما في قول البحري: «لي عليك دموع»، من شبه السحر، وأن ذلك من أجل تقديم «لي» على «عليك» ثم تنكير الدموع، وعرف كذلك شرف قوله: «وقالت نجوم لو طلعن بأسعد، وعلو طبقته ودقة صنعته»^(١)، وإذا كان عبد القاهر - بما أوتي من ملكات الشعور والتفكير - قد اكتشف - من خلال الفن - ما اتسمت به صياغة البحري من سحر وعلو طبقه ودقة صنعة - فإنه ليدرك عجز الكثيرين عن إدراك تلك الأفاق العلاء، وينعي عليهم ذلك في سخرية مريرة فيقول: «والبلاء، والداء العياء، إن هذا الإحساس قليل في الناس، حتى أنه ليكون أن يقع للرجل شيء من هذه الفروق والوجوه في شعر بقوله أو رسالة يكتبها الموقع الحسن ثم لا يعلم أنه قد أحسن، فأما الجاهل بمكان الإساءة فلا تعدمه، فلست ثملك إذاً من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحت وري، وقلب إذا أريته رأي، فأما أوصاحبك من لا يرى ما تريه ولا يتندي للذي تهديه، فانت رام معه في غير مرمى، ممن نفسك في غير جدوى وكما لا تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له، كذلك لا تفهم هذا الشأن من لم يؤت الآلة التي بها يفهم»^(٢)، وحرى بنا الإشارة إلى أن عبد القاهر في عبارته السالفة تلك، يضع بين أيدينا - باقتدار - قضية فنية طرحت عبر كل عصور الأدب وعول عليها ذوو البصر والبصيرة من قدامى النقاد العرب وعلو رأسهم الأملدي وأبو الحسن الجرجاني مؤداها أنه لا خلق ولا نقد يعتد بها في رحاب الفن إلا إذا امتلك الشاعر والأديب والناقد ركائزهم الفنية الإنسانية المتمثلة في الموهبة والذوق والعلم جميعاً.

ولئن كان عبد القاهر «من أعظم النقاد العرب في تاريخ الثقافة الأدبية والعربية، وهو الذروة التي وصل إليها النقد العربي»^(٣)، كما يقول بحق محمد عبد المنعم خفاجي، ولئن كان الدكتور مندور لا يعدل بكتاب دلائل الإعجاز كتاباً آخر، لأن عبد الله أدرك أن الأدب فن لغوي يناسبه المنهج الفقهي^(٤)، وطبق

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٨.

(٢) نفسه، ص ٤٧٩.

(٣) نفسه، مقدمة المحقق ص ١٠.

(٤) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٥، وما بعدها ط. دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ذلك في الدلائل، وإذا كان ذلك المنهج يستمد قيمته من اعتماده على نظرية لغوية تنسق وما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء يرمزية اللغة، وأنها ليست مجموعة من الألفاظ وإنما هي مجموعة من العلاقات، والألفاظ في ارتباطها إنما تكون مجموعة الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة^(١)، أقول لئن كان ذلك كله حقائق ثابتة، فإن من حق البحري علينا، وما يرفع من شأنه في سلم التقييم النقدي إلى ذروة مرموقة، أن نبرز المكانة السامية التي حظي بها من لدن عبد القاهر، والتي مثلت واضحة جلية بين دفتي «دلائل الإعجاز»، لقد ألبأ في الجزء السابق من البحث كيف أن عبد القاهر لم يستشهد بشعر البحري في توضيح جوهر نظرية النظم والتطبيق على الكثير من وجوهها، ولم يسع عليه عظيم الثناء والتقدير فحسب، بل إننا رأيناه أيضاً يستشهد بآرائه الفنية ويرفع من شأنها ويعول عليها، ورأيناه أيضاً لا يستشهد بشعر للبحري إلا في مواطن الجمال والسمو الفني، ولا أعني بذلك أن البحري كان شاعراً بلا أخطاء، وأن شعره كله ميراً من الهنات، وإنما الذي أعنيه أنه - في مجمل عطائه الفني - كان شاعراً ذا حس جمالي رefined باللغة وأن ذلك الحس كان عمدته وهاديه في تراكيبه وصياغاته المؤدية الموحية والمنسقة - كما رأينا من تطبيقات عبد القاهر - مع مقتضيات النظم وأوجهه الصحيحة.

وما دمتا بصدد الحديث عن ألفاظ البحري ومعانيه فلعله من المناسب أن نشير إلى أن البحري وهو من أصحاب الطبع الصادق، كان يعتمد إلى تهذيب معانيه وألفاظه، ويعاود النظر فيها حتى تستقيم له، وقد نتج عن ذلك أن جاء - شعره متنسق التراكيب متناسق الأسلوب فهو من حيث المعاني وصياغتها لا يرتفع ويتألق في جزء من القصيدة. ثم يهبط مزمزاً في جزء آخر، ولقد تعرض أبو هلال لقضية تنقيح الشعر فأشار إلى أن البحري قد سار في تهذيبه لشعره على هدى العديد من الجاهليين والإسلاميين، فزهير كما هو معروف كان صاحب الحوليات، وعلى دربه سار الخطيئة إذ كان يقضي في بعض قصائده الأشهر الطويلة، ومن المولدين سار أبو نواس على هذا النهج فكان يلقي أكثر قصيدته فجاءت قصائده واضحة القصد، «وكان البحري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب فيه فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، كان يرضى

(١) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١١٥، الطبعة الأولى دار النشر المصرية ١٩٥٥.

بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير^(١).

والملفت للنظر في ذلك الأمر أن يأخذ البحري نفسه بهذه المراجعة والتهديب لشعره ثم يخلف لنا هذا الديوان الهائل الضخم من الشعر وهو أمر واضح الدلالة على غزارة إنتاجه وتدفق عطائه الفني ومن الواضح أن حياة الشاعر التي تجاوزت الثمانين عاماً قد أسهمت في تحقيق ذلك.

ومن الوارد أن يكون البحري قد أعمل تهذيبه في معانيه بحيث يزود ما كان خاطئاً منها عن قصائده ولا يبقى إلا المستقيم، ومن الممكن أن يشمل تهذيبه ألفاظه وتراكيبه فيبذل فيها حتى تلتئم وتنصع وإلا نحاها عن شعره، ولا بد لنا من أن نفترض قيام الشاعر بتنحية ما لا يروقه من شعره تماماً لأننا لا نجد بين أيدينا شيئاً من إنتاجه ينص على أنه مما استبعد لضعفه، وبالتالي يمكننا أن نحدد سبب حذفه، وكل ما وصلنا وأشرنا إليه حين تناولنا هجائيات الشاعر، ما روي عن ابنه أبي الغوث من أن الشاعر أمره قبل موته أن يحذف الهجاء من شعره حرصاً على مودة الناس، ولا نحسب أن أبا الغوث قد حذف شيئاً لوفرة الهجاء في ديوان الشاعر كما ذكرنا، ولما عرف عنه من أنه استاء وغضب عندما حاول البعض إقامة الوزن في بيت لأبيه مكسور^(٢).

ولقد كانت محاولات البحري الدائبة لترقية معانيه والتي أشرنا إليها سلفاً هي غطاً من هذا التهذيب والشاعر نفسه يقرر بأنه كان يسعى إلى الإحاطة بالمعنى ويحاول فيه حتى يستسلم له ويسلس ومن تلك المعاني التي يقول إنه سعى في أثرها زمناً حتى أدركها قوله:

لم يدعني كم الغدييات والآن صال حتى خضبت بالمقراض
وعندما تمكر. المعنى قال: «مكثت في لوحى خضبت بالمقراض أربعين سنة
حتى أتممتها»^(٣).

(١) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ١٣٤-١٣٥، الطبعة الثانية. محمد علي صبيح.

(٢) المرزباني الموضح، ص ٥٠٥-٥٠٦.

(٣) نفسه، ص ٥١٠، والديوان، ج ٢، ص ١٢٠٨. وقد ورد البيت هكذا:

وأبت تركي الغدييات والآن صال حتى خضبت بالمقراض

الابتداءات والانتقالات والنهايات في شعر البحري:

تباينت الآراء في الحكم على مطالع قصائد البحري تبايناً يصل إلى التناقض فقد ذهب القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني إلى تقديمه في مطالعه على أبي تمام والمتنبي على حين قدمهما عليه في الانتقال من غرض إلى آخر، ويشهد للمتنبي بتفوق ظاهر في ذلك. يقول القاضي الجرجاني: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تتعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضير مراعاة، وقد احتذى البحري على مثالمهم إلا في الاستهلاك فإنه عني به. فاتفتت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاده»^(١).

أما أبو القاسم الأمدي فهو يقارن بين ابتداءات كل من الطائيين في أغراض الشعر المختلفة ويرجح كفة البحري على أبي تمام ترجيحاً يئناً فهو يبدأ بذكر ابتداءاتها بتشبيه النساء بالطباء والبقير فيورد مثالين من شعر أبي تمام، ثم يورد شواهد عدة لابتداءات البحري الجيدة في هذا الغرض منها قوله:

دنا المحب إلا أن هجرأ يباعده ولا حمد لنا أفراده وفرائده^(٢)

وقوله:

عارضتنا أصلاً فقلنا الربرب حتى أضاء الأحقوان الأشنب^(٣)

ويتناول الأمدي أمثلة الشعارين بالتحليل ثم يعقب على بيت البحري الأخير: «وهذا الابتداء أجود من جميع ما مضى»^(٤)، والبحري عنده... قد تصرف في الابتداءات بهذا المعنى تصرفاً حسناً «ويدعم الأمدي - كما درج في موازناته - رأيه بشواهد كثيرة منها قول البحري:

إن الطباء غداة مفتح حجر هيجن حر جوى وفرط تذكر^(٥)

(١) الجرجاني: الوساطة، ص ٤٨.

(٢) أبو القاسم الأمدي: الموازنة، ج ٢، ص ٦١، والديوان، ج ١، ص ٥٨٣.

(٣) نفسه: ص ٦١، الديوان، ج ١، ص ٧١.

(٤) نفسه، ج ٢، ص ٦٢.

(٥) نفسه، ص ٦٢. والديوان، ج ٢، ص ٦٠٣.

وقوله:

هل فيكم من واقف متفرس يعدي على نظر الظباء الأنس^(١)

وقوله:

دنو ذاك الغزال أو غيده مولع ذي الوجد بالذي يحده^(٢) -

ويعقب على تلك الابتدءات مستحسناً لإياها ومرجحاً كفة البحري على أبي تمام في هذا المجال فيقول: «وهذا كله من ذكر الظباء غاية في حسنه وصحته وحلواته على اختلاف فنونه ومعانيه ولست أعرف لأبي تمام غير البيتين الأولين في ذكر البقر»^(٣).

وفي موازنته بين ابتداءاتها بذكر البكاء والدموع يورد بيتاً لأبي تمام ثم يعقبه بابتداءات عدة للبحري منها قوله:

شوق إليك تفيض منه الأدمع وجوى عليك تضيق عنه الأضلع

ويعقب عليه بقوله: «وهذا من مشهور أبياته في الحسن والجودة»^(٤)، ويورد أيضاً من ابتداءات البحري الجميدة قوله:

أدمع قد غربن بالهملان وفؤاد قد لج في الخفقان^(٥)

وقوله:

بهينك لوعة القلب الرهين وفرط تتابع الدمع الهتون^(٦)

ويعقب على تلك الشواهد وغيرها من ابتداءات البحري بقوله:

«وهذه كلها ابتداءات جياد وأجود منها، ومن كل ابتداء في هذا الباب وغيره بذكر البكاء والدموع قوله:

(١) أبو القاسم الأملدي: جـ ٢ ص ٦٢. والديوان جـ ٢، ص ١١٥٠.

(٢) نفسه، ص ٦٣. والديوان، جـ ٢، ص ٧٣٥.

(٣) نفسه، ص ٦٣.

(٤) نفسه، ص ٦٦. والديوان، جـ ٢، ص ١٣١٠.

(٥) نفسه، ص ٦٧. والديوان، جـ ٤، ص ٢١٩٧.

(٦) نفسه، والديوان، جـ ٤، ص ٢٢٦٦.

وب مشوق عباء السك الكمد الذي تجد^(١)
 ومن الواضح أن الأمدي يفضل البحري على في هذا الميدان.
 وفي دية لابتداءاتها بذكر السهر وطول الليل بيتاً واحداً لأبي تمام ثم
 يورد أبياتاً عنه للبحري منها قوله:

أيها العبد الذي ليس يرضى نم هيئاً فلدت أطعم غمضاً^(٢)
 وقوله:

ترى الليل يمضي عقبه من هزيعه أو الصبح يحلو غرة من صديعه^(٣)
 ويعقب على تلك الأبيات بقوله: «وهذه أبيات كلها جيدة المعنى بارعة اللفظ
 حسنة السبك كثيرة الماء والرونى وهذا البيت الأخير أجودها وأبرعها»^(٤).
 وفي باب الوجد والغرام وشدة الحب يذهب الأمدي إلى أن البحري تصرف
 في ابتداءاته فيه تصرفاً حسناً^(٥) ومن تلك الابتداءات قوله:

حقاً أقول: لقد تبتل فؤادي وأطلت مدة غيبي المتماذي^(٦)
 وقوله:

أتراك نسمع للحمام المنف شجواً يكون كشجوك المستطرف^(٧)
 وقوله:

أنافع عند ليلى فرط حبيبها ولوعة لي أبديها وأخفيها^(٨)
 وقوله:

(١) نفسه، ص ٦٨، والديوان، ج ١، ص ٤٩٥.

(٢) نفسه، ص ٧٠، والديوان، ج ٢، ص ١٢١٤.

(٣) نفسه، ص ٧٠، والديوان، ج ٢، ص ١٢٧٥.

(٤) نفسه، ص ٧٠.

(٥) نفسه، ص ٧٢.

(٦) نفسه، ص ٧٢، والديوان، ج ٢، ص ٧٣١.

(٧) نفسه، ص ٧٢، والديوان، ج ٣، ص ١٤١٥.

(٨) نفسه، ص ٧٣، والديوان، ج ٤، ص ٢٤٠٩.

قيل لها أني مغرم صب وإن لم يقارف غير وجد بها القلب^(١)
ويعقب الأمدي على تلك الابتداءات بقوله:

«فانظر إلى هذا التصرف الحسن، والألفاظ المختلفة في المعاني المتقاربة، ولا
أعرف لأبي تمام في هذا كله شيئاً»^(٢).

وتفضيل الأمدي لابتداءات البحري في هذا الباب واضح.

ومن ابتداءات البحري بذكر الحجر يورد الأمدي نماذج عدة منها قوله:

لج هذا الحبيب في هجرانه وغدا والصدود أكبر شانه^(٣)
وقوله:

لي حبيب قد لج في الحجر جدا وأعاد الصدود منه وأبدى^(٤)
وقوله:

مني وصل، ومنك هجر وفي ذل، وفيك كبر^(٥)
ثم يقر الأمدي أنه ليس لأبي تمام في هذا التحوشي إلا قوله:

خشنت عليه أخت بني خشين وأنجح فيك قول العاذلين
وهو في رأيه «ابتداء ردي»^(٦) وصواب رأي الأمدي واضح تماماً.

ومما جاء من ابتداءات البحري في ذكر العيون يورد الأمدي قوله:

ترك الذي حدثت عنه من السحر بطرف عليل اللحظ مستغرب الفتر^(٧)
وقوله:

(١) الأمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ٧٣. والديوان، جـ ١، ص ١٢٢.

(٢) نفسه، ص ٧٣.

(٣) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ ٤، ص ٢١٦٩.

(٤) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ ٢، ص ٧١١.

(٥) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ ٢، ص ١٠٥٠.

(٦) نفسه، ص ٧٤.

(٧) نفسه، ص ٧٥. والديوان، جـ ٢، ص ١٠٠٤.

ما يعني هذا الغزال الغريسر من فتون مستجلب من فتور^(١)
وقوله:

غال صبري - أما سألت بصبري ما بعينيك من فتور وسحر^(٢)

ويغيب الأملدي على تلك الشواهد وغيرها بقوله: «وهذا كله جيد حسن عذب، وليس لأبي تمام في معناه شيء»^(٣)، وعلى ذلك فهو يفضل البحري دون شك.

والرجوع إلى موازنات الأملدي بين ابتداءات كل من الطائفتين في الأغراض المختلفة يظهر بجلالة أنه يفضل ابتداءات البحري ويرجح كفته على أبي تمام في هذا المضمار.

أما ابن رشيق فقد خالف الأملدي والجرجاني في استحسان ابتداءات البحري وذهب إلى أنه لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، كما يذهب إلى معارضة الجرجاني خاصة في تقديم أبي تمام والمتنبى على البحري في الخروج والنهاية فيقول:

«ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء، ولا يتكلف له، ثم يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحري: كان يصنع الابتداء سهلاً، ويأتي به عفواً وكلما ثمادى قوي كلامه، وله من جيد الابتداءات كثير لكثرة شعره، والغالب عليه ما قدمت، غير أن القاضي الجرجاني فضله بجودة الاستهلال وهو الابتداء - على أبي تمام وأبي الطيب، وفضلها عليه بالخروج والخاتمة ولست أرى لذلك وجهاً إلا كثرة شعره كما قدمت. فإنه لو حاسبها ابتداء جيداً بابتداء، لأزى عليهما وقصراً عن عله»^(٤) فابن رشيق إذن يفسر تفضيل الجرجاني لابتداءات البحري مطلقاً، بكثرة الجيد منها تبعاً لغزارة شعر البحري، ويرى أن شعر البحري يقوى ويزداد جودة كلما استمر في القصيدة، وهذا يعني أنه يبدع في الخروج والخاتمة على خلاف ما ذهب الجرجاني، ويبدو أن القاضي الجرجاني تأثر برأي الخاتمي في هذا الشأن، ومعروف أن الأخير كان متحاملاً على البحري غاضباً من شعره، يقول ابن رشيق:

(١) نفسه، ص ٧٥. والديوان، ج ٢، ص ٨٨٤.

(٢) نفسه، والديوان، ج ٢، ص ١٠٧٩.

(٣) الأملدي: الموازنة، ج ٢، ص ٧٥.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ٢٣٣.

وفأما الحاتمي فإنه يغض من أبي عبادة غصاً شديداً ويجور عليه جوراً يئناً لا يقبل منه ولا يسلم إليه^(١).

ويمكننا القول بأن البحري قد تبنياً له من الابتداءات الجيدة شيء كثير وله ابتداءات أخرى أقل جودة من تلك الأولى، ومن استهلالاته القوية الرائعة قوله:

سلام عليكم لا وفاء ولا عهد أما لكم عن هجر أحبكم بد؟^(٢)
وقوله:

صبت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جس^(٣)
وقوله:

ميلوا إلى الدار من ليل نحييها نعم ونسألها عن بعض أهليها^(٤)
وقوله:

ذاك وادي الأراك فاحبس قليلاً مقصراً من صباة أو مطيلاً^(٥)

وأغلب ابتداءات البحري في الغزل، وقد يبدأ القصيدة بحكمة أو تأمل في الحياة كما فعل في سنيته الشهيرة، وكما فعل في بائته التي يمدح بها أبا العباس بن بسطام فيقول في مقدمتها:

من قائل للزمان، ما أربه في خلق منه قد خلا عجه؟
يعطى امرؤ حظه بلا سبب ويحرم الحظ محصد سبيه
نجهل نفع الدنيا فنندفعه وقد نرى ضررها فنجتليه
لا يساس المرء أن ينجيهِ ما يحسب الناس أنه عطيه^(٦)

ويقول مبتدئاً قصيدته في هجاء عبيد الله بن عبد الله بن طاهر:

لا الدهر مستنفذ ولا عجه نسومنا الحسف كله نويه^(٧)

(١) نفسه، ص ٢٣٣. وكذا آراء الحاتمي في البحري. زهر الآداب، ج ٣، ص ٢٠.

(٢) الديوان: ج ٢، ص ٧٤٠. (٥) نفسه، ج ٣، ص ١٧٦٦.

(٣) نفسه، ص ١١٥٢. (٦) الديوان: ج ١، ص ٢٧٧.

(٤) الديوان: ج ٤، ص ٢٤١٤. (٧) نفسه، ص ٢٠٧.

وفي بعض الأحيان كان يدلف البحري إلى غرضه الرئيسي دون مقدمة عل
الإطلاق، يقول في مدح أبي عيسى بن صاعد:

قامت بلادك لي مقام بلادي وأرى تلاكك بات دون تلادي
حتى كأني لم أرم وطنسي ولم تشمت بزائل نعمتي حسادي^(١)
ويقول في مدح محمد بن راشد:

إني لفعلك يا محمد حامد وإليك بالأمل المصدق قاصد
يوصيك بي عطف القريب ومذهب في الرشد سهله أمامك راشد^(٢)

ويقول في مدح يحيى بن المعل:

بجودك يدنو النائل المتباعد ويصلح فعل الدهر والدهر فاسد^(٣)

ويمكننا القول أيضاً إن أبا عبادة كان يمجّد الخاتمة كما كان يمجّد الاستهلال،
ولبداية القصيدة ونخاتها أثر لا ينكر في جذب انتباه السامع والتأثير في نفسه:

يقول أبو عبادة في مدح المتوكل:

لج هذا الحبيب في هجرانه وغدا والصدود أكبر شأنه
والذي صير الملاحاة في خـ مديه وقفاً، والسحر في أجفانه
لا أظعت الوشاة فيه.. ولو أسرف في ظلمه وفي عدوانه^(٤)

وبعد أن يفرغ البحري من النسب والمدح نراه يختم القصيدة ختاماً محكماً
فيقول:

علم الله كيف أنت فاعظنا ك المحل الجليل من سلطانه
جعل الدين في ضمانك والدنـ يا فعش سالماً لنا في ضمانه^(٥)

وتوفيق البحري في الابتداء يتجل في أن ذكره لصدود الحبيب وهجرانه يثير
الرغبة لدينا في معرفة ما انتهى إليه الأمر بين الحبيين، وقد أنهى إلينا ذلك بإصراره

(٤) نفسه، ج ٤، ص ٢١٦٩.

(٥) الديوان: ج ٤، ص ٢١٧٠.

(١) نفسه، ص ٥٥٣.

(٢) الديوان: ج ١، ص ٥٦٥.

(٣) نفسه، ج ٢، ص ٧٨١.

وقسمه أنه مقيم على حبه مهما تمادى في صده وهجره ورغماً عن محاولاته، الوشاة للوقعة بينها.

ويظهر توفيقه في الخاتمة عندما جعل مكانة الخليفة السامية في ذروة الدولة والسلطان مرتبة على عظيم سجاياه التي علم بها الله فكافأه عنها بذلك المحل الأسعى، وإذا كان المتوكل يحمي الدين والدنيا ويضمنها من أن يضارا. فهو مستحق إذن أن يدعو له الشاعر بأن يعيش هائناً سالماً في ضمان الله ورعايته، وتلك نهاية واضحة التوفيق تسبغ على الجوى الشعري للقصيدة نوعاً من الوداعة وطمأنينة الروح والكثرة المطلقة لابتداءات البحرى مصرعه، وإذا كان التصريح سمة فنية غالبية على ديوان الشعر العربى كله، فإن كلف البحرى العارم بالموسيقى في صياغته الشعرية دفعه أحياناً إلى تكرار التصريح في تضاعيف بعض قصائده بعد تصريح الابتداء. فهو يبدأ مدحة في إسماعيل بن بلبل متغزلاً مصرعاً فيقول:

من رقة أدع الزيارة عامداً وأصد عنك وعن ديارك حائداً^(١)
ثم لا يلبث في مديحة أن يصرح ثانية فيقول:

لو نافسوك لخالفوك من الندى ما يصلحون به الزمان الفاسد^(٢)
ثم يعود للتصريح مرة ثالثة حين يقول ضمن المديح:

بالنصر يمتثل المعاد المبتدا والمال يتبع الطريف التالدا^(٣)

والنظر في مجمل ديوان البحرى، يدلنا على أنه بقدر ما كان موفقاً في بدايات وخواتيم قصائده، فإنه لم يكن كذلك في انتقالاته من النسيب إلى غرضه الأساسى في أشعاره، إنه على وجه العموم كان لا يحسن التخلص من الغزل إلى غيره فأتى انتقاله مشوباً بطابع الطفرة والاغتصاب.

فهو على سبيل المثال، يمدح المتوكل فيبدأ متغزلاً ويقول:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا وأعاد الصدود منه وأبدا^(٤)
ويتهى في الغزل إلى قوله:

(١) نفسه، جـ ٢، ص ٨٢٥.

(٢) نفسه، جـ ٢، ص ٨٢١.

(٣) الديوان: جـ ٢، ص ٨٢٥.

(٤) نفسه، ص ٨٢٥.

حاش ١! أنت أفتر الحيا ظأ، وأحل شكلاً، وأحسن قد(١)

ثم ينتقل إلى المدح مباشرة فيقول:

خلق الله «جعفرأ» قيم الدنـ سيا سدادأ، وقيم الدين رشد(٢)

فالانتقال هنا من الغزل إلى المدح واضح القلق والتكلف فليس ثمة جسر من معنى أو إحساس تمتد بينها على الإطلاق، الأمر الذي يدفعنا أن نشير هنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه عندما تناولنا فن الغزل عند الشاعر وهو أن الاحتمال الأغلب أن تلك المقدمات الغزلية كانت قصائد قائمة بذاتها تعبر عن عواطف صادقة ومشاعر دافقة لدى الشاعر ثم أضاف إليها الأغراض الأخرى لقصائده وفقاً للمناسبات المختلفة وقد أشرنا في هذا الصدد إلى علاقة الحب التي كانت قائمة ومعروفة وثابتة في أشعار البحري بينه وبين علوة، والفنانون - خاصة ذوي الطبع الصادق المزهف ومنهم شاعرنا البحري - يتنفسون الحياة عادةً من خلال عواطفهم وانفعالاتهم، إن تذوق الجمال في الكون والارتعاش به، لا يعني إلا عواطف متوقدة متوهجة، وليس من المقبول، والحال هكذا - أن يصور البحري عواطفه في تلك القطع المحدودة التي وردت في الديوان خالصة في الغزل(٣).

ومن نماذج التخلص الجيد القليلة في شعر البحري انتقاله من الغزل إلى المدح في قصيدته التي مدح بها أبا نھشل محمد بن حيد الطوسي ومطلعها:

بعض هذا السلام والتفنيد ليس هجر النوى كهجر الصدود(٤)
فهو ينتهي من الغزل إلى قوله:

سوف أعطي السلو والصبر ما أمـ نزع من طارف الهوى والثريد(٥)
ثم ينتقل انتقالاً موفقاً إلى المدح حين يقيم جسوراً تصل بين مقدمته الغزلية وبينه فيقول:

(١) الديوان: ج ٢، ص ٧١٢.

(٢) نفسه، ص ٥٧١٢.

(٣) عرضت لذلك حين تناولت فن الغزل عن الشاعر، ص ٢٠٣ من البحث.

(٤) الديوان، ج ٢، ص ٧٦٨.

(٥) نفسه، ص ٧٦٩.

بالمهاري يلبس ثوباً جديداً مستفاداً في كل وقت جديد
فهو طول النهار بيض وطول الـ ليل في أقمص من الليل سود
طالبات في الغوث غيثاً سكوباً وحيداً في آل «عبد الحميد»^(١)

ومن تلك النماذج الموفقة في الانتقال تلك الدالية التي يفرداها الشاعر بعد المقدمة الغزلية إلى الحديث عن تجاربه مع الآخرين في خضم الحياة وفلسفته النظرية وسلوكه العملي تجاه الكارهين والحاquدين يقول في مطلع القصيدة متغزلاً:

أجدر وأخلق أن يرن عوائي ويساء خلصاني، ويشمت حاسدي^(٢)
ثم ينتهي من الغزل وينتقل انتقالاً محموداً إلى غرضه الرئيسي فيقول:

يا دهر هل تدني إلي ديارها من بعد تعذيبي بطول تباعد
يا دهر! كم قد سؤتي فوجدتي لا أشكي السوأي ولست بجاحد
حتام لا أنفك منك تسومني خسفاً، وتعسفي بسطوة حاقد^(٣)

فنحن لا نشعر بطفرة أو انقطاع في السياق النفسي لمعطيات القصيدة ومن تلك النماذج الموفقة أيضاً لحسن تخلص البحترى صنيعة من التخلص من الغزل إلى المدح في تلك الميمية التي مدح بها المعتر بالله حيث بدأها متغزلاً فقال:

خيال يعتريني في المنام لسكرى اللحظ فاتنة القوام
لعلوة إنها شجن لنفسي ويلبال لقلبي المستهام^(٤)
وينتهي من الغزل وينتقل في يسر وتوفيق إلى مدح المعتر حين يقول:

ألتخذ العراق هوى ودارا ومن أهواء في أرض الشام؟
فلولا غرة الملك المرجى لآثرت المسير على المقام
وكيف يسير مرتبط بنعمى تولته من الملك الممام؟^(٥)

إلا أن تلك النماذج التي سقناها لحسن تخلص الشاعر، وغيرها في أشعاره، هي في الحقيقة قليلة ونادرة إذا قيست إلى ضخامة ديوانه، بل إن سوء تخلصه كان معروفاً شائعاً إلى الحد الذي دعا أحد الشعراء إلى الإشارة إليه في تعريضه بنفاق

(٤) نفسه، جـ ٣، ص ١٩٣٢.

(٥) نفسه، ص ١٩٣٣.

(١) نفسه، ص ٧٦٩.

(٢) الديوان: جـ ٢، ص ٨٢٩.

(٣) نفسه، ص ٨٣٠.

صديق له فقال:

يغتايبي، فإذا التمت
وتبأ، كوثب البحري
ت أباد عن محض صحيح
من النسيب إلى المديح^(١)

البديع في شعر البحري:

لم يحظ المحتي - من أسف شديد - بما حظي به أبو تمام والمتنبي من اهتمام النقاد والدارسين قديماً وحديثاً، ويبدو أن الولع بالجديد ظاهرة أكيدة في كل عصر، ويبدو أن هذا الولع بالإبهار والإثارة المرتبطة بفساد الذوق عند كثير من البلاغيين في الفترة المتأخرة من العصر العباسي، مسؤول عن دفع البحري إلى منطقة الظل من اهتمامهم، بل مسؤول عن أن يدرس الرجل - إذا ما درس - وعيون الدارسين ومداركهم جد شغوفة بأبي تمام، ويمكننا القول إن البحري قد قدر حق قدره من لدن أعظم النقاد العرب وأقدرهم على النقد الذوقي التطبيقي. وأعني بهم أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، وفي رأبي أن هذا جد كاف لوضع البحري حيث ينبغي أن يوضع في سلم التقييم النقدي في القديم.

وفي الحديث، تبرز دراسة الدكتور شوقي ضيف لصناعة البحري، وهي دراسة ممتازة يكتمل لها ما يفتقده النقد القديم غالباً من قدرة على التحليل والتعليل، إلا أن البحري مقيس فيها دائماً بأبي تمام. ومنظور إليه من خلال حب الناقد الجليل لأبي تمام وفن أبي تمام.

يقول الدكتور شوقي ضيف عن البحري: «وعلى الرغم من لقائه لأبي تمام وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل له في صناعة الشعر وفهمه. فقد كان يقف في صف الصانعين الذين التقينا بهم في القرن الثاني. من أمثال بشار وأبي نواس، بينما كان أبو تمام يقف في صف المصنعين من أمثال مسلم بن الوليد، بل لقد بلغ عنده مذهب التصنيع غاية من التتميق العقلي، والتألق اللفظي، وكان البحري لم يستطع أن ينهض بما أداه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرفة، ولعل ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بحر الطائفة، فلم يتشقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرتها، وظل ذوقه في جملة لا يابه

(١) أحمد أحمد بدوي: حياة البحري وفنه، ص ٢١٥.

للتحق المسرف، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة^(١).

وأنا على يقين من أن سماحة أستاذي الجليل، واتساع آفاق حلمه وعلمه ستسمح لي جميعاً بأن أختلف معه دون حرج.

وأود أن أذكر الحقيقة المسلمة وهي أن التلمذة في الفن علاقة حميمة ومطلوبة بين الأستاذ والتلميذ، إلا أنني لا أرى أن نقيم لحادثة لقاء البحري بأبي تمام كبير أثر في توجيهه فنياً، إلا إذا قلنا بأن البحري تتلمذ على أبي تمام كي يخالفه، فالأمر بينهما كان مغايراً على سبيل المثال لما كان عليه بين أوس وزهير وكعب والحطيئة، كما أن أبا عباد قد التقى بأبي تمام وعرض عليه شعره فشهد له بالخلق وبأنه أشعر من أنشد^(٢) بل إن الرواية التي يوردها الصولي للقائهما عند أبي سعيد الثغري وأنشد البحري فيها قصيدته:

أفلق صب من هوى فافيقاً أم خان عهداً أم أطاع شفيقاً
تشير إلى أن شعره كان من النضج بحيث أن أبا تمام لم يجد حرجاً في أن يدعيه لنفسه على سبيل المزاح^(٣)، وفي رواية أخرى أن البحري أنشد في هذا اللقاء قصيدته:

فيم ابتداركم السلام ولوعا أبكيت إلا دمنة وربوعا
وأنه لما بلغ قوله:

في منزل ضحك تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنى ضلوعا
نهض إليه أبو تمام فقبل بين عينيه سروراً به. وتخفياً بالطائية، ثم قال أبي الله
إلا أن يكون الشعر مهنياً^(٤).

ويورد الصولي أيضاً أن أبا تمام شهد للبحري بأنه أمير الشعراء بعده^(٥) وأنه سمع بعض شعره، فأنشد بيت أوس بن حجر:

(١) د. شوقي صيف. النموذاهية في الشعر العربي، ص ١٩١.

(٢) الصولي: أخبار البحري، ص ٥٦.

(٣) الصولي: أخبار البحري، ص ٦٤. الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٠٥-١٠٦.

(٤) الصولي: أخبار البحري، ص ٦٤، الحاشية. الأمدى: الموازنة، ج ١، ص ٩.

(٥) الصولي: أخبار البحري، ص ٦٩.

إذا مكرم منا ذرا حد نابيه تخمط فينا ناب آخر مكرم
وقال للبحري نيت إلى نفسي أن عمري ليس يطول وقد نشأ مثلك
لطيء^(١).

بل إن صاحب الأغاني يورد حادثة لقاء البحري بأبي تمام لدى الثغري بما
يقطع بأن البحري الشاعر الناشئ حينئذ - قد أثر أعمق الأثر وترك أبلغ
الإعجاب في نفس أبي تمام... يقول أبو الفرج إن البحري كان ينشد قصيدته
وأبو تمام يسمع ويهتز من قرنه إلى قدمه استحساناً لها، فلما فرغ منها قال:

وأحسنت والله يا غلام. فمن أنت؟ قال من طيء. فطرب أبو تمام وقال:
من طيء، الحمد لله على ذلك لوددت أن كل طائية تلد مثلك. وقبل بين عينيه
وضمه إليه^(٢).

فالأمر إذن فيما أرى كان أمر معاصرة بين شاعر كبير ذي قدم ثابتة في فنه
وآخر ناشئ محتاج لمن يمنحه العون على دربه الصعب الجديد، وقد كان البحري
دائم الاعتراف بفضل أبي تمام عليه، وكان المبرد على صواب حينما رأى في ذلك
دليلاً على قوة خلق البحري، فالاعتراف بالفضل إذن قضية أخلاقية وليس حكماً
نقدياً^(٣). وفيما يتعلق بدوران المعنى لدى كلا الشاعرين فسبق أن ذهبنا إلى أن الأمر
أمر صياغة متكاملة، كما أن القضية قد تحدد حجمها وحسمت في ضوء المنهج
الجديد في دراسة السرقات والمفهوم الحديث لها.

وتفسير منحى البحري في الصياغة الشعرية وطريقته في البديع، بعدم الثقافة
الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرتة، هو تفسير وتعليل لا يمكننا قبوله، فللثقافة
شقان، ثقافة ودراية بالشعر القديم، وقد توافرت تماماً للبحري وأثبت ذلك من
خلال صناعته لكتاب الحماسة كما يقرر ذلك الدكتور شوقي ضيف نفسه^(٤)، بل
إننا لنعجب لعمق واتساع الثقافة الشعرية للبحري حين ننظر في حماسته، فعلى

(١) نفسه، ص ٧٠ وكذا ديوان البحري ص ٧ المقدمة طبع وضبط وتصحيح عبد الرحمن
البرقوقي، مطبعة هندية مصر سنة ١٩١١.

(٢) الأصفهاني: الأغاني، ج ٢١، ص ٤٢.

(٣) أشير إلى هذا في المحاجة بين أنصار الطائيين في الموازنة، ج ١، ص ٥١.

(٤) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٨٩.

حين ألف 'نو تمام حماسته في عشرة أبواب، ألف البحري حماسته في أربعة وسبعين ومائة بابا تنصم معظم المعاني الشعرية التي جرت على لسان العرب^(١)، ويقول محقق حماسه البحري «يلغ عدد الشعراء الذين رويت عنهم حماسه البحري نحو الستمائة أكثرهم من الجاهليين والمخضرمين، وكفى بذلك دليلاً على وفرة محفظاته للشعر القديم، وتمتاز هذه الحماسة بخلوها بما تنبؤ عنه الأسماع من الألفاظ البديئة فليس فيها بيت واحد يحجج الذوق السليم، فإن البحري يلوح في كل لفظة من مختاراته ناقداً صحيحاً للشعر بصيراً بمحاسنه، ولعل هذه الحماسة هي الوحيدة التي خلعت من كل مجون، بل لا يرى فيها المطلق أثراً للغزل والنسب^(٢)، وليس لنا بعد ذلك إلا القول بأن الديوان الشخيم الجليل للبحري يمثل دليلاً ساطعاً على عمق واتساع ثقافته في القديم.

أما جهل البحري بالثقافات الحديثة، فإنه افتراض من الغريب أن نتصوره بالنسبة للبحري وهو الشاعر الذي عاش في بوتقة تلك الثقافات في قصور سبعة من الخلفاء ابتداء بالمتوكل وانتهاء بالمتعمد، وكان شاعر الخلافة الأولى، وخفت دون صوته أصوات كافة شعراء الدولة آنئذ. يورد الأمدى في الموازنة على لسان المحتج للبحري: «أخبرنا أبو الحسن الأخفش رحمه الله قال: سمعت أبا العباس محمد بن يزيد المبرد يقول: ما رأيت أشعر من هذا الرجل - يعني البحري - لولا أنه يشدني كما يشدكم للملات كتي من أمالي شعراء^(٣)».

ويقول ابن العماد حينما عرض لسنة أربع وثمانين ومائتين سنة وفاة البحري: «وفيها أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي المنبجي البحري، أمير شعراء العصر، وحامل لواء القريض، أخذ عن أبي تمام الطائي... قال المبرد: أنشدنا شاعر دهره ونسيح وحله أبو عبادة البحري^(٤)».

وقد جعلته مكانته تلك في البلاط العباسي وثيق الصلة بالوزراء وكبار رجال الدولة ومتفقيها، ودبوانه من هذه الناحية سجل حافل بأسمائهم وأسماء الكثيرين

-
- (١) الحماسة لأبي عبادة البحري، ص ٤٣٧، ٤٦١، ضبط وتعليق كمال مصطفى المكتبة التجارية، الطبعة الأولى الرحمانية بمصر
(٢) نفسه، مقدمة المحقق ص ب، ج
(٣) الأمدى الموازنة، ج ١، ص ٢١
(٤) ابن العماد شذرات الذهب، ج ٢، ص ١٨٦

من أعيان بغداد وعلمائها ومنهم المبرد وابن حرداده وعلي بن المجسم والريسر وغيرهم من القمم الشاخنة في الفكر واللغة والأدب.

ونحسب أن هذه الصلة الثابتة والمستمرة بدروة المجتمع في الحكم والنظر والفكر في أزهى فترات الرقي العقلي والثقافي، مع التفوق الأكيد على شعر عصره، لا تسمح لنا أن نفترض جهل البحري بالفلسفة والثقافات الحديثة كما أنها لا تسمح لنا أن نفترض ارتباط الذوق الشعري العام لنعصر بالشعر المعنى بالغموض والفلسفة والتعقيد في اللفظ والبديع.

إن الأمر ينحسم بما قرناه سلفاً من أن الشاعر العظيم وإن كان يتعمد عليه أن يكون مفكراً عظيماً إلا أن الشعر يظل في نهاية الأمر غير الفلسفة، إذ الشعر إدراك للحياة من خلال الوجدان. وتفكير يقظ وتعبير دافئ عن الوجود بالصور. وذلك مجال بعيد كل البعد عن الفلسفة التجريدية الصارمة، بل إنني أذهب إلى أن الشعراء الذين تفلسفوا خسروا الشعر ولم يكسبوا الفلسفة في آن معا.

لقد كان البحري شاعراً، ولم يكن، ولم يحاول أن يكون فيلسوفاً منطقياً. وللشعر أدواته الفنية التي تمكن منها البحري بموهبته وثقافته، ومن ثم لم يهجم بالتكلف إطلاقاً ولم يعتمد إلى التواء التعبير أو الغموض والتعقيد في البديع، وإن كان ذوق العصر مرتبطاً بمذهب آخر في التعبير الشعري غير مذهب البحري - ما كانت تسميتنا له - فيماذا يمكننا تفسير سيطرة البحري على دوحة الشعر ونألق شهرته ما يقرب من نصف قرن من الزمان؟ وما الذي يمكن في فن الشعر أن يرضي أذواقنا وعقولنا أكثر من أن يصوغ الشاعر أعمق الأفكار وأدق المعاني الإنسانية صياغة شعرية جمالية مؤاتية على نهج البحري في قوله:

قلب يظل على أفكاره، ويد غمضي الأمور وبس هوها النعب

إنها حقاً - على حد قول ابن الأثير - المعاني المقدودة من الصخرة الصماء. في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء. بل إن ابن الأثير كان على صواب ودوق ناضحين حين علق على البيت السالف بقوله "قلب يظل على أفكاره" من الكلمات الجوامع، ومراده كذلك أن قلبه لا يملؤه الأفكار. ولا يحط به. إنه عال عليها، يصف بذلك عدم أحفاله بالمواضع وقلة مآلاه بالخصه - غير عدد

أفكاراً تستغرق القلوب، وهذه عبارة عجيبة، لا يؤق بمثلها مما يسد مسدها^(١).

ويعول الدكتور شوقي ضيفاً على نشأة البحري البدوية، ويجعلها سبباً فيها ذهب إليه من عجز الرجل عن الثقافة الحديثة، وعن التجديد المرجو... فيقول:

«وعبر الأمدي في كتابه الموازنة الذي عقده للمقارنة بينه وبين أبي تمام عن ذلك بقوله: «لأن البحري أعراي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف» وقال إنه نشأ في البادية فهو ليس مثل أبي تمام الذي نشأ في دمشق وعاش في المدن»^(٢).

ويستطرد الدكتور شوقي ضيفاً موضحاً فكرته فيقول: «وهي مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوي وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة، وقد مثل كل منهما طريقة في صناعة الشعر وحرفته. فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً أما البحري فشاعر بدوي وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقي العقلي الذي صادف العقل الحضري وصناعة الشعر الحضرية»^(٣).

وإذا كان من غير الوارد أن تتصور عزلة البحري بمكانته الرسمية وعلاقاته الأدبية والاجتماعية المتشعبة عن ثقافات عصره، وإذا كان من غير المحتمل أن تتصور تأبيه على التيارات الأدبية والفكرية في المدن التي عاش فيها أكثر من ثلاثة أرباع حياته، أقول إذا كان الأمر هكذا فإننا بذلك نفر بميزة للبحري على أبي تمام الذي هو على حد قول الدكتور شوقي ضيف «شاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة»^(٤)، فاجتماع آلة القديم بما فيه من الطبع الصادق والدفء الصحراوي المتدفق إلى الجديد الثقافي الذي لا يتصور عزلة البحري عنه، أقول إن اجتماع هذا إلى ذاك في شعر البحري قد جعله أقرب إلى النفوس وأقدر على التأثير فيها وأبعد عن التعمل البديعي في شعر أبي تمام وقد اعتمد على الجانب المقتن المشدود المحدد من طبيعة المذهب والحضارة والفلسفة الوافدة. ونحن لا نستطيع أن نذهب إلى عزلة أبي تمام عن البدوي القديم، فإقباله الدائب على الشعر القديم ثابت،

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ج ١، ص ٥١، وديوان البحري، ج ١، ص ١٧٢.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩١. والأمدي: الموازنة ج ١، ص ٦.

(٣) شوقي ضيف: نفسه ص ١٩١.

(٤) نفسه، ص ١٩١.

ومن ثم فالقضية تنحسم وفقاً للرؤية الشعرية وللطبيعة كل منها ومقدرته على العطاء. وبدلاً من أن نذهب إلى أن البحري لم يستطع أن يجاري أبا تمام^(١) بمقدورنا القول إنه لم يشأ أن يجاريه كما أن الأمدى حيناً قال بالتزام البحري عمود الشعر، كان في الغالب يعني التزامه الطبع والتدفق والقرب من طبيعة فن الشعر في تعبيره عن عصره، ولم يكن يقصد إلى نفي تفاعله مع تيارات عصره الثقافية. وإذا كنا نقيم ونفسر صناعة شعر البحري بأنها «ليس فيها شيء ولا خروج على التقاليد»^(٢) ونعلل ذلك بتسائلنا «ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم»^(٣) فكيف يمكننا أن نفسر ما صار إليه علماء ونقاد كبار وشعراء أفاضل من سموق في رفيع ومتطور، وقد نشأوا في بيئة ريفية محضة بسيطة، ثم كان لبيئاتهم الجديدة تأثيراتها عليهم بالسلب والإيجاب، فأخذوا منها ما شاءوا وزهدوا فيما رفضته طبائعهم. ولم يكن الرفض عن عجز وإنما عن رأي وطبيعة وموقف ثابت من قضايا الفكر والفن، ومن هؤلاء العمالة المعاصرين طه حسين والعقاد والدكتور شوقي ضيف نفسه؟

وبعيداً عن تقسيم الشعراء في طوائف وتصنيفات غالباً ما تعقد القضايا النقدية نرى ابن رشيق يأتي برأي مقبول في عطاء كلا الطائفتين فيقول:

«وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها: فأما حبيب فيذهب إلى ما العمدة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة، وأما البحري فكان أملح صنعةً وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»^(٤)، والغالب أن ابن رشيق يعني على أبي تمام طريقته المتكلفة في البديع ومنها كلفه بالتغلف أو الأخذ بالمذهب الكلامي وهو أساس من الأسس الخمسة للبديع كما تناوله ابن المعتز، وقد نعى الرجل على أبي تمام - في أول مصنفه كتاب البديع - طريقته المتعسفة في استخدام فنونه، فبعد أن يحدد هدفه في إثبات أن فنون البديع قديمة في التراث العربي، وأن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن قلداهم لم يسبقوا

(١) المصدر نفسه.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٢.

(٣) نفسه، ص ١٩٢.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ١٣٠.

إلى هذا الفن؛ وغاية ما في الأمر أنه كثر في أشعارهم، نراه يقول: «ثم إن حبيب ابن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»^(١).

ومن الواضح أن ابن رشيقي متأثر ومؤيد لما ارتآه ابن المعتز في صنعة أبي تمام وهو في استحسانه لصنيع البحري، لا يضع بين أيدينا الشواهد المدعمة لهذا الاستحسان وكأنني به يرى القضية مسلمة لا تحتاج إلى التدليل، فإذا ما رغبت في الوقوف على طريقة البحري في البديع، تلك الطريقة المبرأة من التعسف والإعنات، والتي استحقت استحسان ابن رشيقي، ومن سائقيه حظيت بإشادة عبد الله بن المعتز وأصحاب الموازنة والوساطة والدلائل: فلتأمل في تلك النماذج من شعره:

يقول أبو عبادة معاتباً إبراهيم بن المدير:

ومن العجائب تمحي لك بعدما كنت الصفي لدي والخلصانا
وتوقمي منك الإساءة جاهداً والعدل أن أتوقع الإحسانا
وكما يسرك لين مسي راضياً فكذلك فاخش خشونتي غضباناً^(٢)

إن خير البديع وأقربه إلى النفوس وأقدره على التأثير فيها، هو ما نصر بالمعنى واقتضاه التعبير عما بنفس الشاعر دون إفساده وتعقيده والتكلف له والبحري في عتابه لصديقه يدهش لتغيره. ويأسف لما يتوخاه من الإساءة إليه ويذكره بما كان بينهما من ود وصفاء ويحذره من مغية غضبه، ونراه يستخدم فنون البديع بما يبين عن ذلك في صدق ويسر ودون التواء أو تعقيد فهو يكتف ويؤكد ما كان بينهما من ود عميق بأن يأتي بعد الصفي بما يناظرها وهي الخلصان ثم نراه في البيت الثاني يطابق بين الإساءة والإحسان ويقابل بين شطري البيت فيبرز ما يهدف إليه من وصول الأمور بينهما إلى ما يناقض المتوقع لها، وفي البيت الأخير يذكر بحلاوة الرضا وبمرارة الغضب فيطابق بين الرضا والغضب وبين اللين والخشونة ويحانس بين إخش وخشونة وتلك الوجوه البديعية تتناصر والمعنى في تعانق ويقضيها التعبير عن مقتضى الحال.

(١) عبد الله بن المعتز: البديع ص ١٦.

(٢) الديوان. ج ٤، ص ٢٣١٢.

ويقول البحرني مادحا أما سعيد الثغري ومشيذا ببطولته

أحسن الله في ثوابك عن ثغري مضاع أحسنت فيه البلاء
كان مستضعفاً فعمر وعمر ما فأجدي، ومظلاً فأضاء^(١)

فتراه لا يكتفي في عرصه لفضل بمدوحه وبطولته بحس التقسيم الذي ينتظم
قوله كان مستضعفاً فعز، وعمروما فأجدي، ومظلاً فأضاء، وإنما يوافق بر
كلمتي كل جزء من أجزاء تقسيمه للمعنى، والنفس تقبل منه ذلك وتهش له
لأنساقه مع سياق المعنى ولبعده عن الغموض المعوي والإعنائات البديعي
وضمن مدحة له في إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت يقول في المقدمة
الغزلية:

فسقى الغضا والنازلة وإن هم شبهه بن جوانح وقلوب^(٢)

ولنتأمل في الطباق السلس بين سقى وشب وفي الصلة الاستعارية التي
أقامها بين الإشعال وبين الجوانح والقلوب تعبيراً عن لبيب الحب ثم إثباته بالقلوب
إثر الجوانح وكل منهما تعانق الأخرى وتناظرها، فكلتاها مرتبطتان بموطن الشاعر
والانفعالات في الإنسان.

وفي المقدمة الغزلية لإحدى مدائحه في الفتح بن خاقان يقول أبو عبادة:

مضى العام بالهجران منهم وبالنوى فهل مقبل بالقرب والوصل قابله؟^(٣)

إن الألم الذي يعانيه الشاعر من لوعة الهجر في عام منصرم، والأمل في تبدل
الأحوال في عام قابل يقتضيان المطابقة بين مضي ومقبل، وبين الهجران والوصل
وبين النوى والوصل، كما أن الجناس بين مقبل وقابل والمقابلة بين معنى الشطر
الأول ومعنى الشطر الثاني تستقر في النفس ويقبلها الذوق لأنها جميعاً وثيقة الصلة بما
يود الشاعر أن يبين عنه ولأنها متسمة بما يباعد بينها وبين القلق في الصياغة
والالتواء في التركيب.

ويورد الأمدى الأبيات الأربعة التالية لهذا البيت وهي

(١) نفسه، جـ ١، ص ١٦

(٢) نفسه، ص ٢٤٦

(٣) الديوان، جـ ٣، ص ١٦١

أرجم في ليل الظنون وأرغمي أواخر حب أخلفتني أوائله
وليلة هؤمنا على العيس أرسلت بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح طال تشبي بعطف غزال بت وهناً أغازله
وكم من يد ليل عندي حميدة وللصبح من خطب تدم غوائله

ثم يعلق عليها قائلاً: «وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو، مع حسن عبارته، وبراعة نسجه، وجودة تلخيصه، ومتخير لفظه»^(١).

ونظرة منا في الأبيات توقفنا على أن البحري حقق هذا الذي أشار إليه الأمدى مع احتفاله بالبديع وفقاً لمذهبه البعيد عن التعسف والاعتحام، ففي أول الأبيات طابق بين أواخر وأوائل، ثم طابق في البيت الثاني بين حق وباطل بعد أن أحسن تشبيه حلم لقائه وطيف المحبوبة بالحقيقة، وفي ثالث الأبيات جانس بين غزال وأغازل بعد أن طابق بين الصبح وبات، وفي البيت الأخير طابق بين معظم كلمات شطريه، ففي الشطر الأول يورد: يد، الليل، حميدة، وفي الشطر الثاني يورد الصبح، خطب، تدم، غوائل. وقد تولدت المقابلة الطبيعية سلسلة بين معنى الشطر الأول ومعنى الشطر الثاني.

وفي مدحة له في أبي أيوب أحمد بن محمد بن شجاع يقول البحري:

أرضيهم قولاً، ولا يرضوني فعلاً، وتلك قضية لا تقصد
فأذم منهم ما يلزم، وربما ساحتهم، فحمدت ما لا يحمد^(٢)

فالشاعر يهدف إلى بيان التناقض بين حسن صنيعه تجاه الآخرين، وسوء موقفهم العملي تجاهه وما يستخدمه من فنون البديع مرتبط تماماً بالإبانة عن هذا دون نبؤ أو قلق، إنه يطابق بين «أرضيهم» و«لا يرضوني»، وبين «قولاً» و«فعلاً»، ولا تلبث المقابلة بين المعنيين أن تتحقق لتبرز تناقض السلوكين ومن ثم يصبح من حق البحري أن يعقب على ذلك بقوله «وتلك قضية لا تقصد» وفي البيت الثاني يعمد البحري إلى الإيحاء بمعنى ضخم يترك لنا مجال تخيله فسيحاً حينما يقول: «فأذم منهم ما يلزم» و«فحمدت ما لا يحمد». فتعبيره بالاسم الموصول وصلته هنا

(١) الأمدى: الموازنة، ج ٢، ص ١٨١ والديوان، ج ٣، ص ١٦١١.

(٢) الديوان، ج ١، ص ٦٣١.

في غاية التوفيق لإيجازهما وقدرتهما على ترك مهمة تصور المذموم والمحمود للقارىء، وواضح أن البيت ينطوي أيضاً على الطباق المقبول بين آدم وحمدة، وفي البيت كليهما طريقة البحري في عرضه ما يريد مقسماً تقسماً مناسباً للمعنى ولتوالي حدوثه في الزمن.

غير أن أستاذنا الدكتور شوقي ضيف غير راض عن طريقة البحري لأنها ترد في يسر وسهولة ولا ترقى إلى ما يحققه أصحاب التصنيع من صور للتعقيد غريبة يضيغون إليها الوائناً ثقافية قائمة^(١)، إن استخدم البحري للتصوير والجناس والطباق استخدام ساذج يخالف ما يرد عند أبي تمام ويورد الدكتور شوقي أبياتاً متفرقة من المقدمة الغزلية لإحدى مدائح البحري في الفتح يراها تذيع سر المهنة عند الشاعر وهي:

مني وصل ومنك هجر وفي ذل وفيك كبر
وما سواء إذا التقينا سهل على خلة ووعر
قد كنت حراً وأنت عبد فصرت عبداً وأنت حر^(٢)

ويعلق الدكتور على صنعة البحري في الأبيات قائلاً: «فلأنك تجد فيها هذا الطباق الذي عرف به البحري، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا مشقة، طباق ضحل بسيط هو أشبه ما يكون بتداعي المعاني، فلا خيال ولا عمق ولا فكرة، إنما وصل وهجر، وذل وكبر، وسهل ووعر، وعبد وحر، ولكن هل تحس في هذه المعاني المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من تقطيع صوتي يدفعها من السقوط؟»^(٣).

ويستطرد الدكتور شوقي ضيف قائلاً: «ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة، فالبحري لم يكن يعرف - كما يعرف المصنفون - أن الشعر نحت وصقل واللوان معقدة، إذ كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل وقلماً نفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة. لم يكن البحري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد فهو بدوي، وهو

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٤.

(٢) نفسه، ص ١٩٤. والديوان، ج ٢، ص ١٠٥٠.

(٣) نفسه، ص ١٩٤.

لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صناع المدن في القرن الثالث^(١)، وفي الحق أنه بالإمكان أن تثبت للبحري من المقدرة الفنية أكثر من هذا الذي ذكره الدكتور في تحليله للنص وسبق أن تناولنا طريقة البحري في تلك الآيات عندما تحدث عما بين معاني البحري والفاظه من تضافر^(٢)، ولكنني أود أن أشير إلى أن النص بما ذكر عنه وبما لم يذكر، ليس هو - فحسب - الذي يذيع سر المهنة لدى البحري، إن هذا النص وأضرابه تمثل جميعاً جانباً من نتاج البحري، ولقد أورد الصولي في أخباره عن أبي عباد ما يسفر عن حقيقة ذلك:

يقول الصولي: «حدثني الحسين بن علي، قال: حدثني البحري قال: كنت أمدح المتوكل مقوماً لفظي، غير مرسل نفسي، فقال لي الفتح، وكان والله ما علمت، قوي الأدب، حسن المعرفة بالشعر: ليس بك حاجة في مدح أمير المؤمنين إلى مثل هذا، لين كلامك حتى يفهم، فإنه يلذ ما يفهم. فعلمت أنه نصحي لمدحته بأشعاري التي منها:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا وأعاد الصدود منه وأبدا
ومنها:

لم لا ترق لذل عبدك وخضوعه فتفي بوعدك
ومنها:

عن أي ثغر تبتسم وبأي طرف تحتكم

فحظيت عنده، وقربت من قلبه، وتوافرت علي صلاته^(٣)، ويقف الإمام عبد القاهر الجرجاني على تلك الحقيقة في شعر البحري، وهي أن هذا الجانب القوي العميق الذي يفتقده الدكتور شوقي ضيف متحقق في عطاء البحري فعلاً ولكنه متحقق على طريقة البحري لا على طريقة أبي تمام. والجرجاني في ذلك مدرك لما سبقه إليه الشيخ بن خاقان وأشار على البحري بالتخفيف والاسترسال كي لا يصعب الأمر على المتوكل.

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٥.

(٢) البحث: ص ٢٩٤ - ٢٩٥.

(٣) الصولي: أخبار البحري، ص ٨٧. والديوان، ج ٢، ص ٧١١، ج ٢، ص ٧٠٥، ج ٣، ص ١٩٩٨.

يقول الجرجاني في أسرار البلاغة مشيراً إلى قلة حيلة المتوكل في فهم القصائد العميقة للبحثري وعجزه عن إدراك أبعادها: «لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن النظر، كقوله:

فؤادي منك ملآن وسري فيك إعلان
وقوله:

عن أي ثغر تبسم وبأي طرف تحتكم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياذ حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط إليه؟»^(١).

وأحسبني بعد ذلك قد أوضحت أن النموذج الذي ساقه الدكتور شوقي ضيف لا يمكن أن يكون المعبر عن فن البحثري وطرق الأداء عنده، هذا بالإضافة إلى ما يروج به الديوان من شوامخ القصائد المعبرة بحق عن جوهر فن البحثري والتي سنعرض لها بعد حين

والدكتور شوقي ضيف ما يفتأ يلح على أهمية الفلسفة والتعقيد والغموص في الشعر ولذلك فطريقة البحثري في الطباق مرفوضة «فإنه لم يكد يخرج به إلى صورة معقدة، إذ هو يفهم الطباق هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خالصاً، فطباقة ليس فيه فلسفة، وليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد هو طباق ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد هو (طباق الذاكرة) إن صح هذا التعبير. وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين يخرج إلى الملاءمة بين الأصوات»^(٢).

وسبق أن أوضحنا الرأي في النموذج الذي اتكأ عليه الدكتور شوقي ضيف وقيم من خلاله فن البحثري، وقلنا إنه وأضرابه يمثل جانباً محدوداً من عطاء الشاعر ارتبط بملايسات ذكرناها كما أننا تناولنا صياغة هذا النص بالذات بما يخالف معايير الدكتور النقدية في الصياغة، وقد استعرض الدكتور نماذج أخرى للشاعر^(٣).

(١) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص ١٦٨ والديوان، ج ٤، ص ٢٢٤١، ج ٣، ص ١٩٩٨

(٢) د شوقي ضيف. الفن ومذاهبه، ص ١٩٥

(٣) نفسه، ٨١، ٨٢، ٨٤، ٨٦

وأثبت له من خلالها فناً عريقاً وأصيلاً ومحكماً، وإن كان قد رده في معظمه إلى تفوق الشاعر في استخدام فن الصوت، وأرى أنه لا يمكننا تفسير الأداء الشعري الممتاز في تلك النماذج وغيرها من عطاء البحري بمجرد إتقان الرجل لفنون الموسيقى الشعرية، وإن كنا ندرك تمام الإدراك ما للموسيقى من علاقة وثقى وقيمة كبرى في التعبير الشعري. وعلى أية حال فإنني أرى في الإقرار للبحري بهذا التفوق العبقري في القدرة على الأصوات والموسيقى مضافاً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من إشادة عبد القاهر بصياغته لجريانها وفقاً لمقتضيات النظم وأصوله، أقول إنني أرى في الجمع بين هاتين القدرتين المتفوقتين تفسيراً لما قال به القدماء من أن للبحري صناعة سحرية خفية في شعره.

ويبقى علينا بعد ذلك أن نتساءل في وضوح: ما الحدود الفكرية والفلسفية التي يسمح لفن الشعر أن يتسم بها دون أن يفارق طبيعته؟ ونحن لا يمكن أن ننكر المزوجة بين الشعر والفكر الإنساني العميق... ولكننا نتساءل عن الكيفية المثل التي تتم بها هذه المزوجة... أتكون نابعة من صميم التجربة الشعرية وذاتية في نسيجها ومتدفقة من يتابع الإحساس الدافئ الصادق، أم تكون تلك المزوجة مقصودة لذاتها مفروضة على التجربة واقفة بإزاء الإحساس والانفعالات مستقلة عنها جميعاً؟ والقضية مطروحة الآن - ومنذ أمد طويل - بالنسبة للشعر العربي لمعاصر، وأحسب أن الرأي الآن شبه معقود على أن التعمية والغموض والإعنات في الفكر والتعبير والتصوير ليست جميعاً من الشعر الحقيقي في شيء، بل يمكننا القول دون حرج إنها أضرت أبلغ الضرر بقضية الشعر الحديث، فالشفافية الإنسانية، وضبابية الانفعالات والتصوير كلها سمات عينة ومرغوبة في الشعر، وقد تحقق ذلك في الكثير من عطاء البحري، وكما أنني لا أرى في تعقيد الصياغة والتفلسف المر المقصود ميزة للشاعر، فإنني أرى في الضحالة والتهافت والمباشرة عبوياً شنيعاً فيه، ويمكننا القول إن البحري - في الحكم العام على عطاءه الشعري - قد برىء من ذينك المثلين: التعقيد الفلسفي المر، والركة المهابطة في الصياغة، وليس بوسعنا في مجال الفن بعامة أن نرفض التعبير البسيط الجميل المبرر عن تجربة دافئة والمتدفق من موهبة مؤانية لمجرد أنه بسيط ومبرأ من التعقيد والالتواء، وألا نكون قد أقمنا من الإعنات والتعقيد الفلسفي شرطاً مسبقاً لتوافر الجمال في التعبير، وأحسب أن الفرق في الفن بين البساطة والسذاجة من ناحية وبين التهافت والركاكة من ناحية أخرى واضح جلي.

ويذكر الدكتور شوقي ضيف رأي الباقلاني في قصيدة البحرى

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أو لم يفعل^(١)

وما لاحظته فيها من اضطراب في التسلسل، ويدعم ذلك بما أسلفناه من رأي ابن رشيق في ضعف خروج البحرى من النسب إلى غرضه الرئيسى في القصيدة وتسميته ذلك طغراً وانقطاعاً^(٢).

ويعقب الدكتور شوقي ضيف على ذلك قائلاً: «وهذا كله جاء البحرى من أنه لم يكن من رجال الفكر العميق، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة، كما أنه لم يستطع التعديل في أدوات صناعته من جهة أخرى، وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبي تمام، فقد كان بدوياً أعرابياً، ولذلك ظل منحرفاً عن مذهب المصنعين، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ولكنه لا يستطيع أن يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه، واقرأ: هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيها، إذ يقول:

ذاك وادي الأراك فاحس قليلاً مقصراً من صباية أو مطيلاً
قف مشوقاً، أو مسعداً، أو حزيناً أو معيناً، أو عاذراً أو عذولاً^(٣)

فلأنك إذا نحييت جمال الأصوات التي عرضت فيها الأفكار، وجدت البحرى لا يحسن التقسيم لأن التقسيم عمل عقلى يحتاج إلى منطق، وهو لم يكن من رجال العقل ولا من رجال المنطق، فنحن نراه يقسم من يناديه قسمة متداخلة غير معقولة، إذ يجعله إما مشوقاً أو مسعداً أو عاذراً أو عذولاً، وهي صفات متداخلة. ولكن البحرى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق، فالشعر شيء والمنطق شيء آخر. وكأنه يريد أن يقول: «إن الشعر ابن أبولولا ابن منيرفا»^(٤).

وأياً ما كان رأي الباقلاني في لامية البحرى في وصف الفرس والسيف.

(١) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، نقد لامية البحرى، ص ٣٣٤-٣٦٦.

تحقيق السيد أحمد صقرط دار المعارف سنة ١٩٥٤، والديوان ج-٣، ص ١٧٤١

(٢) ابن رشيق: العملة، ج-١، ص ٢٣٩، وشوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٧

(٣) الديوان، ج-٣، ص ١٧٦٦.

(٤) شوقي، ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٨

وعلى الرغم من أن أبا هلال العسكري معجب بأكثر أبياتها ويعد أبا عبادة من أوصاف المحدثين للخيال^(١)، وأن أبا عون يرى في وصفه للسيف شعراً من أحسن ما قيل في هذا الغرض رغم خلوه من التشبيهات^(٢)، فإنني أرى أن نلتبس التقييم الحق لفن البحري في النقد القديم من لدن القادرين عليه، والمتحققين به، لا من لدن البلاغيين والمتكلمين.

ويكفي أن ننظر نظرة يسيرة في نقد الباقلاني للامية البحري، كي ندرك مدى ما يفصل بين الرجل وبين المنهج الذوقي السليم في النقد، فهو يهدف أساساً إلى التأكيد على حقيقة باهرة زاغ عنها الملاحدة على أيامه، وهي إعجاز القرآن الكريم، وكان بوسع أن يكتفي بتوضيح ما شاء من وجوه الإعجاز المشرقة في النص الكريم، غير أنه أبى إلا أن يتناول بالتسفيه نماذج ممتازة من الأدب شعراً ونثراً منها معلقة امرئ القيس وبعض كتابات الجاحظ ولامية البحري في وصف الفرس والسيف، وبعد أن ينتهي من نقد القصيدة نراه يقول:

«وإنما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحري لأن الكتاب يفضلونه على أهل دهره، ويقدمونه على من في عصره، ومنهم من يدعي له الإعجاز غلوّاً، ويزعم أنه بناغي النجم في قوله علواً والملاحدة تستظهر بشعره، وتكثر بقوله، وترى كلامه من شهادتهم، وعباراته مضافة إلى ما عندهم من ترهاتهم، فبينما قدر درجته وموضوع رتبته وحد كلامه»^(٣).

ولا يبقى لدينا بعد هذا النص أدنى شك في أن الباقلاني أراد أن يأخذ البحري بذنب الملاحدة المعجبين بشعره، وإذا كانت المقارنة بين القرآن الكريم وهو مقطوع بإعجازه، وبين صنيع البشر من شعر ونثر، هي سفة في التفكير وزيف في الإيمان، فإن هذا لا يشفع للباقلاني في أن يمارس نقداً هو في الحقيقة نوع من المصادرة على المطلوب يكره فيه النصوص على أداء نتائج حدها سلفاً، ومن ثم تسقط من بين يديه الأسس الأصلية التي أخذ بها النقاد الكبار من الحيدة وتحكيم الذوق والمنهجية والفصل بين الدين والشعر، ولكي ندرك مدى فساد الذوق النقدي للباقلاني علينا أن ننظر في شيء من نماذجه التطبيقية لهذا النقد.

(١) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ج ٢، ص ١١٥ - ١١٦.

(٢) ابن أبي عون. التشبيهات، ص ١٤٣.

(٣) الباقلاني. إعجاز القرآن، ص ٣٧٢.

يورد الباقلائي قول البحرّي:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أو لم يفعل
برق سرى في بطن وجرة فاهتدت بسناه أعتاق الركاب الضلل^(١)

ثم يعلق على البيت الأول بقوله: «البيت الأول، في قوله: ذلكم الخيال: ثقل روح، وتطويل وحشو، وغيره أصلح له وأخف منه قول الصنوبري:

أهلاً بذاك الزور من زور شمس بدت في فلك الدور^(٢)

ولا اجد أبين في الكشف عن سوء صنيع الباقلائي وفساد ذوقه في هذا التفضيل، من تعليق محقق الكتاب على ذلك بقوله: «ولست أشك في أن الباقلائي قد حاد عن جادة الصواب عندما حكم بأن بيت الصنوبري أخف من بيت البحرّي، وغني عن البيان أن بيت الصنوبري ثقیل بالغ الثقل، وحسبه أن يجتمع في شطره الأول «الزور من زور» وأن يكون في شطره الثاني كلمة «الدور» لياخذ سبيله إلى مستقره في حضيض الشعر»^(٣).

وإذا نظرنا في مثال آخر من نقد الباقلائي للقصيدة، نراه يورد البيتين:

من غادة منعت وتمنع نيلها فلو انها بذلت لنا لم تذل
كالبدر غير مخيل، والفصن غير مميل، والدعص غير مهيل

ثم ينقد البيتين بقوله: «فالبيت الأول - على ما تكلف فيه من المطابقة، ونجشم الصنعة - ألفاظه أوفر من معانيه، وكلماته أكثر من فوائده. وتعلم أن القصد وضع العبارات في مثله ولو قال: هي ممنوعة مانعة كان ينوب عن تطويله، وتكثير الكلام وتهويله؛ ثم هو متداول ومكرر على كل لسان، وأما البيت الثاني، فأنت تعلم أن التشبيه بالبدر والفصن والدعص أمر منقول ومتداول، ولا فضيلة في التشبيه بنحو ذلك»^(٤).

وأنا لا أقول إن هذا الكلام يفتقد الدراية بمعطيات النقد في قيمة الصياغة،

وإن الأمر في الشعر ليس أمر الفكرة المجردة فحسب، بل أقول أيضاً إن هذا

(١) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٢٢٥، والديوان ج ٣، ص ١٧٤١.

(٢) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص ٢٢٥، ديوان الصنوبري: أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة بيروت سنة ١٩٧٠، البيت غير موجود بالديوان.

(٣) نفسه، مقدمة المحقق السيد أحمد صقر، ص ٩٣.

(٤) نفسه، ص ٣٣٩ - ٣٤٠، والديوان ج ٣، ص ١٧٤٢.

الكلام باقضى ما يورده الباقلاني في موضع آخر حين يقول: «وعذوبة الشعر تذهب بريادة حرف أو نقصان حرف فيصير إلى الكزازة وتعود ملاحظته بذلك ملوحة، وفصاحته عيأ، وبراعته تكلفاً وسلاسته تعسفاً، وملاسته تلويهاً وتعقيداً»^(١).

وتلك افة النقد الفني في كل زمان... أن يتصدى له غير أهله والقادرين عليه ومن يفتقدون الذوق الأدبي والمفاهيم النقدية الناضجة، حتى إذا ما تهيأ لهم شيء من تلك المفاهيم نظرياً. لا يلبث أن يسقط بين أيديهم على محك النقد التفصيلي والتطبيق ويرى الدكتور زكي مبارك في نقد الباقلاني غمطاً من التحامل العنيف فيقول: «وقد بلغ به التحامل أن طعن في قول البحرري:

ما الحسن عندك يا سعاد بمحسن فيما أتاه ولا الجمال بمجمل»^(٢)

ورغم أن أسلم منه، وأبعد من الخلل قول كشاجم:

بحياة حسنك أحسنى وبحق من جعل الجمال عليك وفقاً أجمل

ثم يعقب على رأي الباقلاني بقوله: «مع أن الذي يفهم الشعر ويتذوقه بحكم أن بيت كشاجم هذا لا يصح أن يقارن بيت البحرري إلا عند غلف القلوب، وأغرب من هذا الشطط أن ترى الباقلاني يأخذ في نقد بيت البحرري فيقول: «قوله: «عندك» حشو وليس بواقع ولا بديع، وفيه كلفة، والمعنى الذي قصده أنت تعلم أنه متكرر على لسان الشعراء، وفيه شيء وآخر، لأنه يذكر أن حسننا لم يحسن في تهيج وجهه، وفي تهيج قلبه، وضد هذا المعنى هو الذي يميل إليه أهل الهوى والحب». ويقول الدكتور زكي مبارك معقياً على كلام الباقلاني: «وهو كلام سقيم يدل على أنه لم يفهم بيت البحرري على الإطلاق»^(٣).

أما الدكتور محمد مندور فيقول في نقد الباقلاني لقصيدتي امرئ القيس والبحرري: «والناظر في هذا النقد يرى التمثل والفهامة وتكلف العيب مع عحر عن إدراك جمال الشعر ونزوع إلى الإعجاب بالبديع وانتقاد خلو الشعر منه»^(٤)، ويأخذ الدكتور عبد الرؤوف مخلوف، بمجمل الآراء السابقة في الحكم على نقد الباقلاني^(٥)

(١) الباقلاني إعجاز القراء، ص ٣٣٥

(٢) الديوان ج ٣، ص ١٧٤٢

(٣) زكي مبارك المثل الفني، ج ٢، ص ٦٢. وإعجاز القرآن، ص ٣٤١.

(٤) محمد مندور النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٧٥

(٥) أدبنا عند الرؤوف مخلوف الباقلاني وثقافته إعجاز القراء، ص ٤٢٨، منشورات دار

وبحسب عدد ذلك أم لا نعلم الباقلاني حين يصدف عن كتاباته في عدد الشعر، ويقول بالتماس ذلك النقد عدد دويه والمتحقيق فيه

وإذا ما نظرنا في عدم التسلسل الذي يشير إليه الدكتور شوقي صيف في بيتي البحراني وقد كان ابن الأثير أول من قال بذلك^(١)، وربما كان مصدره ما ذكرناه من عدم انتقال البحراني من الغزل إلى غرض القصيدة الأساسي انتقالاً جيداً ذلك الذي سماه ابن رشيق بالطفر والانقطاع، وقد عللنا تلك الظاهرة في حاب كبير منها بأن الكثير من غزل البحراني كان صادقاً غير متكلف، ومن ثم تصبغ القصيدة مكونة من جزئين شبه منفصلين وقليلاً ما كان البحراني يوفق في الربط بينهما بالانتقال الجيد.

وإذا تأملنا بيتي البحراني في الوقوف بوادي الأراك، نراه يعرض كافة الأحوال التي من الممكن أن يكون عليها الواقف بذلك المكان المثير للشجن لارتباطه بذكرى الأحباب ومن يخاطبه البحراني بالبيتين قد يكون على أي من تلك الصفات التي أوردتها الشاعر باقتدار ولا يمكنني أن أرى بينها ما يشير إليه الدكتور من تداخل ولا معقول.

ويعرض ابن أبي الحديد لتقسيم البحراني في البيتين فيقول بصحة التقسيم في البيت الأول ويذهب إلى فساده في البيت الثاني فيقول «فالتقسيم في البيت الأول صحيح، وفي الثاني غير صحيح لأن المشوق يكون حزيناً والمسعد يكون معيناً، فكذلك يكون عاذراً، ويكون مشوقاً ويكون حزيناً»^(٢)

وهذا الكلام غودج لما ينتهي إليه أمر الشعر إذا تناوله غير نقاده بمعزل عن الدوق الرهيف، إن ابن أبي الحديد يضع الشعر هنا على حد المنطق الصارم بمنأى عما يميز اللحظة الشعرية من تفاعل وانصهار بين العواطف، تلك اللحظة التي لا يدركها إلا الشاعر الممتاز والناقد الأصيل، وقد أدركها الأمدي فعلاً فعلق على البيتين بقوله: «قد وسع البحراني على هذا الصاحب كل السعة، أي قف على أية حال كنت عليها من هذه الأحوال ولو أن تعذل بعد أن تتلوم علي ولا تنصرف

حاش - - - - - ١٩٧٣

(١) - - - - - لأن. مثل السائر، ح ٢٠٨ ص ٣٠٨

(٢) - - - - - حاشد عبد الحميد الشهير ناس أو الخدود - - - - - هج البلاغة، ح ٢٠٨ ص

٢٢٣ ح ١٠ مصطفى الحنفي

عني فإني أحتمل عدلك، وهذه غاية النصفة^(١).

والبحثري - بعد - لم يعتذر أبداً عن طريقته الشعرية، وصياغته لعطائه الفني بل بوسعنا القول: إنه كان أوضح الشعراء في تحديد مذهبه الفني نظرياً وتطبيقاً في شعره، لقد فرق في حسم بين المنطق والشعر، وهل بوسعنا أن نزعّم أنها - مهما تداخلت - فن واحد؟؟ وكان له رأي واضح فيما ينبغي أن يكون عليه اللفظ والمعنى. والعلاقة بينهما في الصياغة الشعرية كما كان على غاية من الوضوح في تقرير مذهب في استخدام البديع وفتونه.

لقد كان البحثري - فيما أرى - شاعراً مثقفاً مرهف الحس ذا موقف متميز من فنه ووسائل التعبير فيه، وقد نهل من كل ينابيع الثقافة المعاصرة له والسابقة عليه، واستعان في فنه بكل ما يمكن قبوله في الشعر: مبنى، ومعنى، وصياغة دون أن يفسده أو يحوله إلى فلسفة أو منطق، فالرجل لم ينأ عن استخدام الفلسفة وإقحام المنطق إقحاماً على الشعر عجزاً، وإنما عن اقتناع تام بفساد ذلك وسوء عاقبته فيما يتصل بطبيعة هذا الفن، ومن ثم لا يمكننا أن نسمي هذا الموقف عجزاً أو اعتذاراً، إنه تناول ما مآج به المجتمع العباسي، واضطربت به شؤونه من قضايا سياسية واجتماعية وحربية، ومن مواقف وانفعالات شخصية، تناول كل ذلك مفكراً ومتمعناً فيه من خلال طبيعة الشاعر وجمالية إحساسه بمعطيات الكون، ومعبراً عنه بوسائل تعبير هي صميم وجوهر وسائل التعبير عن هذا الفن المجنح الموحى: فن الشعر.

يقول أبو عبادة هاجياً عبيد الله بن عبد الله بن طاهر: ^(٢) بقصيدة مطلعها:

لا الدهر مستفد ولا عجبه تسومنا الخسف كله نوبه

ويضمن البحثري تلك القصيدة مذهبه الفني في المعنى واللفظ وما ينبغي أن ينشأ بينهما من تفاعل وتناسب، باعتباره المعاني أرواحاً تنفس في الألفاظ، ويقرر أيضاً مذهبه فيما يتعين أن يتسم به الشعر من لامية وإيجابية وما ينبغي أن يبرأ منه من سمات الخطابية والثرية.

(١) الأمدى: الموازنة، ج ١، ص ٥٣١

(٢) الديوان، ج ١، ص ٢٠٧

يقول البحري المقتدر على فنه والمتمكن من أدوات صناعته :

والعقل من صنعة وتجربة شكلان: مولوده ومكتسبه
كلقتمونا حدود منطقكم في الشعر يلغي عن صدقه كذبه
ولم يكن «ذو القروح» يلهج بالـ حنطق، ما نوعه، وما سببه؟
والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه
لو أن ذاك الشريف وازن بـ من اللفظ واختار: لم يقل شجبه
واللفظ حل المعنى، وليس يريـ لك الصفر حساً يريكه ذهبه^(١)

إن الشعر عند البحري مشاعر تتوهج وقلوب تحفق، وليس عقولاً باردة تتعاطى المنطق والتفلسف، وعلى معطيات العقل ومضات معانيه أن تتنفس من خلال دفء الأحاسيس وتوقد المشاعر كي تتطهر من نثريتها وجفافها ولكي يصبح العطاء الفني مرجحاً مؤدياً لأن:

الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

إن البحري يحسم هنا قضية أدبية طال الخلاف والعراك حولها في القديم والحديث، وهي قضية اللفظ والمعنى، إنه يرى - ورأيه الحق - ضرورة الانسجام والمشكلة بينهما، وهو لا يجهل قدر المعاني كما قد يذهب البعض - ولكنه يدرك بعقل المثقف وذوق الفنان وحده أن المعاني لن تتألق إلا من خلال جمال اللفظ المصوغ وتوهجه:

واللفظ حل المعنى، وليس يريـ لك الصفر حساً يريكه ذهبه

ونحسب أن عبد القاهر الناقد العربي المقتدر، والنقد الحديث أيضاً، قد أجمعوا على أن المول في تقدير عبقرية العطاء الفني على الصياغة لا على الفكرة المجردة وتلك القضية هي لب ما قصد إليه البحري، وهو لا يفتأ يلح على قضيته تلك ويؤكد عليها ضمن دالية له في محمد بن عبد الملك الزيات واصفاً بلاغة أسلوبه:

لستنت في الكتابة حتى عطل الناس فن عبد الحميد
في نظام من البلاغة ما شك امرؤ أنه نظام فريد

(١) نفسه، ص ٢٠٩.

حجج تخرس الألد بألفا
ومعاب لو فضلتها القوافي
”حرر مستعمل الكلام اختياراً“
وركي اللفظ القريب فأدرك
كالعدارى غدون في الحلل الصنف
ظ فرادى كالجوهر المعداد
هتجت شعر «جرول» و«ليد»
وتجنبن ظلمة التعقيد
من به غاية المراد البعيد
سر إذا رحن في الخطوط البعيد^(١)

إن البحري قد جعل من الحجج والمعاني أرواحاً لن يجتلي الناس بهاءها
ويعشرون بروقها إلا من خلال نظام البلاغة والقوافي والكلام المختار، وليس
الكلام المختار هو الكلام الشاذ الغريب، إنما هو الكلام المستعمل القريب الذي
ينظم أحسن النظم وأكثره انسجاماً مع المضمون ويتجنب ظلمة التعقيد فيدرك من
قوة التأثير والإقناع والإيجاء غاية المراد البعيد، وما أشبه المعاني تلك التي صيغت
أنسب صياغة وأرقاها بالجميلات اللائي ارتدين آتق الحلل وأبهاها، إن المعاني لن
تدرك غاية المراد البعيد بالألفاظ القريبة المستعملة إلا عن طريق نظم تلك الألفاظ
القريبة على أحسن وجه ممكن، فالمعول إذن لدى البحري على النظم والصياغة
وإن إعمال قواعد النظم تلك في أبسط الألفاظ وأقومها هو الذي يرتقي بها وهو
الفن والاعتدال الصعب الذي يتأني على الكثيرين رغم وجود الألفاظ ذاتها بين
أيديهم.

ويعرض أبو عبادة وجهة نظره النقدية تلك في الألفاظ والمعاني والصياغة
ضمن مدحة له في الحسن بن وهب الكاتب... يقول البحري منوهاً بأسلوب
الحسن وعارضاً وجهة نظره من خلال ذلك^(٢):

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى في كتبه
باللفظ يقرب فهمه في بعده مناء، ويبعد نيله في قربه

إن ابن وهب الكاتب ينير ظلمة المشاكل ويكشف ما غمض منها بأسلوبه
الذي يسهل علينا فهمه رغم بعده وشموخه عن قدرتنا، ومن ثم يصعب علينا
تقليده رغم قربه من أذهاننا ورغم بساطة ألفاظه، وذلك سر عظمة الكاتب النابع
من عقريته في النظم.

(١) الديوان، ج ١، ص ٦٣٨

(٢) الأبيات، ج ١ ص ١٦٥ ١٦٦

والمعاني الحكيمية الموحية والمنسجمة مع طبيعة الأدب، هي في رأي البحري تلك التي تندفق معبقة بأريج الحياة ودفء الحقيقة، ومن ثم فهي تلك التي سيع من القلب والوجدان لا من العقل الصارم والمنطق الجامد البارد يقول البحري

حكم فسائحها خلال بنانه متدقق ، وقلبيها في قلبه

إن تلك المعاني التي تهش لها النفوس وتقبل عليها الأرواح هي تلك التي صيغت صياغة مؤاتية والتقت في سلاسة وتدفق مع ما يزيدها من فنون البديع الفأ وتوهجاً، إن تلك المعاني تبدو آنثى:

كالروض، مؤتلفاً بحمرة نوره وبياض زهرته، وخضرة عشب
أو كالبرود تخيرت لتتوج من خاله، أو وشيه، أو عصبه
وكأنها، والسمع معقود بها شخص الحبيب بدا لعين عبه^(١)

وفي الحق أننا لو وقفنا لتأمل عذوبة صور البحري في الآيات وروعة تقسيماته ودقتها لربما، شغلنا ذلك عن قضيتنا الأساسية:

ولذلك نسارع لنقول بأن البحري كان أيضاً دائم الإفصاح عن رأيه فيها يتعين أن يكون عليه الاستخدام البديعي الأمثل يقول ضمن مدحته آنفة الذكر في وصف كتابة ابن الزيات:

ويديع كأنه الزهر الضا حك. في رونق الربيع الجديد
مشرق في جوانب السمع ما يح ملقه عوده على المستعيد
ما أعيرت منه بطون القراطيد سن، وما حملت ظهور البريد
مستميل سمع الطروب المعنى عن أغاني «زرزر». و«عقيد»^(٢)

هذا هو مذهب البحري في الصياغة البديعية، إنه ذلك البديع الذي ينصر باقتضاء المعنى له، وتماثفه وإياه، ويرد عذباً رائقاً يأتلف والمعاني فيكون العطاء الفني بستاناً فاتناً تألفت فنته من انسجام حمرة نوره وأبيض زهره وأخضر عشب، أو يكون متوجاً قد اكتسى بأرق البرود اليمانية - وذلك على حد ما جاء في وصف الوليد لأسلوب ابن وهب - أو يكون زهر ربيع وليد وقد افتر ثغره بالرونق

(١) الديوان، ج ١، ص ١٦٥ - ١٦٦.

(٢) نفسه، ص ٦٣٧

والسحر، - كما هو الحال في أسلوب الزيات - ومن ثم تنبهر به الأرواح وتتعشقه لاسماع فكأنه وإياها المحب والمحبوب بل هو أشجى وأشهى للسامعين من أعظم اللحن إطراباً وتأثيراً. وليس غريباً بعد ذلك - وقد حقق البحري تلك المعايير في صياغته - أن يعلق أبو العباس ثعلب على أبيات البحري السالفة في أسلوب ابن وهب بقوله «لو سمع الأوائل هذا الشعر لما فضلوا عليه شعراً»^(١)، وليس غريباً بعد ذلك - وقد ارتقى البحري بطريقته تلك ذروة الإبداع الفني - أن يعتبره عبد الله بن المعتز أشعر الناس في زمانه^(٢)، وأن يصف ابن الأثير معانيه المصوغة صياغة بخرية بأنها تبدو وكأنها «نساء حسان عليهن غلاثل مصبغات وقد تخلين بأصناف الخلي» على حين وصف ألفاظ أبي تمام بقوله: «كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأوا سلاحهم، وتأهبوا للطراد»^(٣)، وأن يعلق على قول المتنبي: «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحري» بقوله: «ولعمري إنه أنصف في حكمه وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه: فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام. مع قربه إلى الأنهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاقه الغالية ورقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية»^(٤). وليس غريباً - بعد ذلك - أن يذهب النقاد الغربيون إلى أن شاعرية البحري تفوق شاعرية أبي تمام بكثير^(٥)، إن شاعرية البحري المثقفة قد مكنته من أن يجعل صناعته مكوناً أصيلاً من مكونات ما بنفسه، ومن ثم جاءت صناعته الفنية متقنة وذاتية في شعره إلى الحد الذي دفع القدماء إلى القول بأن في شعره صنعة خفية^(٦)، وكأني بالأستاذ الدكتور مندور - وهو بمعرض التنويه بأن نظم عبد القاهر لا يعني اللفظية - يوضح طريقة كل من الطائيين ومسلكه في صناعته وفنه حين يقول:

«الكاتب الكبير يدرك ما في نفسه مكسواً مجسماً، يدركه ملفوظاً، يستشعر الفكر والإحساس مرتبطاً بعوالم أخرى، وإذا بالمجاز جزء من الإحساس أو الفكرة،

(١) الصولي: أخبار البحري، ص ١٧٠.

(٢) نفسه، ص ٧٣.

(٣) اس الأثير: المثل السائر، ج ١، ص ١٧٨.

(٤) اس الأثير: المثل السائر، ج ١، ص ٣٦٩.

(٥) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٦، ص ٢٤٤.

(٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي السابق، ص ٨٨.

ومن ثم لم يكن هناك محل لأن نخشى اللفظية. وتلك لا تكون إلا عند من يدركون مواضيع قولهم إدراكاً مجرداً عن صورها، ثم يحتالون لوضعها في صور تظل منفصلة عنها مصطنعة الإلصاق، ومن هذا النوع الكثير من المحسنات اللفظية المفحوشة، ولهذا نقول إن الصناعة الحقة هي تلك التي تحكم حتى تخفيها^(١)

ولقد تناول أستاذنا الدكتور طه حسين بالتحليل عينية البحري التي مطلعها:

منى النفس في أساء لو تستطيعها بها وجدها من غادة ولوعها^(٢)

تلك الرائعة التي أشاد فيها أبو عبادة بصنيع المتوكل حين حقق الصلح بين البطون المتقاتلة من التغالبة بني خزولة الشاعر. وعلى الرغم من أن الدكتور طه حسين لا يتردد في أن يقدم أبا تمام على معاصريه جميعاً ومنهم البحري. فإنه يقدم لدراسة العينية بأنها غطت من الشعر الخالد رغم تغير العصور والظروف لأنه يصور خلاصة الحياة، كما يذهب إلى أن البحري قد وفق إلى المواءمة بين الجزالة والبديع، ووفق إلى أن ينشئ القصيدة متماسكة تتسم بالترتيب المنطقي المعقول^(٣).

حتى إذا أخذ الأستاذ في تحليل القصيدة أتى بالقيم والرائع، عل أن الذي يعنينا في هذا المقام هو ما أورده خاصاً باقتدار البحري على نظم معانيه من خلال الصياغة الجمالية الخصبية التي تستقر في القلوب. وما أورده خاصاً بنهج البحري في استخدام البديع... يثبت الأستاذ قول البحري:

أسيت لأخوالي ربيعة إذ غفت مصانعها منها وأقوت ربوعها
يكرهي أن بانت خلاء ديارها ووحشاً مغانيها، وشقى جميعها
وأمتستاقى الموت من بعد ما غدت شروباً تساقى الراح رفها شروعا^(٤)

ثم يتناول الأبيات السالفة، ويربطها بالأبيات التالية... فيقول:

«تصوروا الحياة البدوية وقد وقع الشر فيها. وأريقتم فيها قطرة من الدم،

(١) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٥.

(٢) الديوان، ج ٢، ص ١٢٩٦.

(٣) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٤، طبعة المعارف الثانية.

(٤) الديوان، ج ٢، ص ١٢٩٨.

ومنى أريقت قطرة من دم البادية فقد وقع شر مستطير، فأبى الذين أصابهم الضر إلا أن يثأروا لأنفسهم ويستمر شر الثأر دائراً، وهكذا كما ترى في قوله:

إذا افترقوا عن وقعة جعتهم لأخرى دماء ما يظل نجيعها
نذم الفتاة الرود شيمة بعلمها إذا بات دون الثأر وهو ضجيعها
حمية شغب جاهلي وعزة كلبية أعياء الرجال خضوعها^(١)
وفرسان هيجاء تمحيش صدورها بأحقادها حتى تضيق دروعها^(٢)

ويستأنف الأستاذ تحليله فيقول: «ثم انظروا مع هذا المعنى إلى هذه الألفاظ المختارة ألفاظ في غاية المثانة محبة إلى النفس، انظروا إلى هذا البيت:

تُقْتَلُ من وتُرِ أعز نفوسها عليها بأيد ما تكاد تطيعها

بهذا البيت جمع البحري أرقى ما يمكن أن يشعر به البدوي في هذا الظرف، وما عند العرب من طبيعة فهم يقتلون النفوس ولكنهم بعد هذا وفوقه يحسون عواطف المودة والقربى فالثأر للشرف والرقعة لعاطفة القربى»^(٣).

وهذا هو الشاعر البحري، ذلكم الفنان المقتدر الذي أوتي من عمق النظرة ورهافة الحس والذوق ما مكنه من استكناه أغوار الحياة واستشراف أصول التجارب والحداث فيها، ثم أوتي من نضج الصنعة الفنية وصفائها ونقاها ما مكنه من أن يعبر إلى مشاعرنا وعقولنا بمعطياته تلك العميقة على جسر مجنح من الصياغة الذهبية الرقيقة، إن هذا البيت الفذ الذي وقف عنده أستاذنا الدكتور طه حسين بتذوق مقتدر، ليكشف لنا - بكلماته العشر - من حياة الصحراء النفسية والاجتماعية وتيارات الصراع فيها ما وردت تفصيلاته وأبعاده في سيل من المصادر والطوال، يفعل البحري ذلك ببساطة مذهلة هي بساطة الفنان العبقرى المتمكن، بفعله دون أن يسمط في برائن التفلسف المقيت والتزويق اللفظي والبديعي الممجوج، وكان على جادة الحق والإدراك الشعري الدقيق حينما تصدى لعبيد الله ابن عبد الله بن طاهر بأستاذية ليعلمه قائلاً:

(١) نفسه، ص ١٢٩٩.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٦، والديوان، ج ٢، ص ١٢٩٩.

(٣) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٧، والديوان، ج ٢، ص ١٢٩٩.

والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهدر طولت خطبه^(١)

ولئن كانت دماء المتحارين من تغلب قد صبغت وجه الصحراء، ولئن كانت تقاليد ومواصفات البادية هي الكامنة من وراء سلوكهم العنيف والوديع جميعاً، فقد كان من مقتضيات الفن الرفيع أن يصوغ البحري تجربته الفنية تلك بلغة حارة يقظى، نعبق برائحة الدم والدموع والعواطف الملتهية، وهكذا فعل البحري باقتدار ونهل من نبع الأصالة والقوة والجزالة دون ما تعنت أو إسفاف.

يقول الدكتور طه حسين: «في هذه القصيدة تجدون فنوناً من الجمال، تجدون أولاً هذه الأعرابية الواضحة التي فيها شيء من الجفوة، ولكنها جفوة نجها ونستعذ بها، لأنها تصور لنا حياة الصحراء وما فيها من شعور بهذه الغلظة الساذجة التي تلائم الطبيعة وقد ضبقنا ذرعاً بالحياة الحضرية، ثم تجدون فيها هذه الألفاظ الضخمة التي لم يرق منها لفظ رقة تجعله شديد السهولة في السمع، وإنما هي الرقة التي تحببه إلى النفس، وإلى جانب هذه الرقة الجزالة التي ترفعه عن الابتذال»^(٢).

وعن الفنية الدافئة الدافقة الصادقة لدى البحري تلك التي ينو بها أستاذنا الدكتور طه حسين، تحدث الأقدمون كثيراً. وإن اختلف الأسلوب والتناول لاختلاف العصر يقول أبو منصور الثعالبي حين عرض لطبع البحري: (طبع البحري): يضرب به المثل. لأن الإجماع واقع على أنه في الشعر أطبع المحدثين والمولدين. وأن كلامه يجمع الجزالة والحلاوة والفصاحة والسلاسة، ويقال: إن شعره كتابة معقودة بالقواني»^(٣).

ثم إذا عرض الدكتور طه حسين لنمط البديع في القصيدة، والكاشف بصدق عن ديدن البحري وطريقته فيه نراه يضع بين أيدينا الأبيات:

وقد راعني منها الصدود وإنما تصد لشيب في عذارى يروعا
وكنْتُ تبسُّع الغانيات ولم يزل يذم وفاء الغانيات تبسُّعها

(١) الديوان، ج ١، ص ٢٠٩.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٨.

(٣) أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص ٢٢٤ - ٢٢٥، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، مطبعة المدني سنة ١٩٦٥.

وحسنا لم تحسن صنيعاً، وربما صبوت إلى حسناء سيء صنيتها
كما يورد البيتين:

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها
شواجر أرحام تُقَطَّع بينهم شواجر أرحام ملوم قطوعها^(١)

ثم يعلق على نهج البديع في الأبيات، بما يبين عن المنحى العام والمعلن
للبحري في تناول فروع هذا الفن . . فيقول عن الأبيات الثلاثة الغزلية:

«هذا النوع من الترشيح للقافية في الشطر الأول يعجبنا أيضاً، لأنه يثير في
نفوسنا شيئاً من الموسيقى والجمال، ثم هذه المطابقات والمقابلات التي سرداها في
بساطة ويسر من غير أن يكلف نفسه مشقة أو أن يكلفك مشقة. وبالطريقة التي
يحيل إليك بها أن هذا الشعر أيسر ما يمكن، فإذا عمدت إليه وجدت تقليده
عسيراً»^(٢).

وعن نمط البديع في البيتين اللذين يصوران الصراع المرير بين العصبية المقينة
وبين أواصر القربى الكريمة النبيلة في داخل النفس العربية يقول:

«ثم انظروا إلى هذين البيتين اللذين استطاع البحري أن يثبت بهما أن فن
البديع أو أنواعه إذا استطاع الشاعر أن يحسن استخدامها كانت مصدر جمال قوي
رائع»^(٣).

وفي الحق أن ما يبهنا في ذلك الغزل ليس روح البداوة فيه، وليس ذلك
ترشيح للقوافي أو رد الإعجاز على الصدور، وليست تلك المقابلات والمطابقات
بالتقسيمات. وليس هذا كله فحسب، وإنما الأصل في ذلك - فيما أرى - أن تلك
اللافة العاطفية المحيرة المتسمة بالعذاب والعذوبة في آن، هي في الحقيقة معبر
عن صور ومعادل موضوعي لتلك الروح القبلية الصحراوية المألوفة والحاكمة للعلاقات
بين البطون المتناحرة من تغلب، إنها تتسم بعذاب العصبية وقسوتها. وبعدوبة

(١) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٧-١٢٨. والديوان، ج-٢، ص
١٢٩٩-١٢٩٦.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٦.

(٣) نفسه، ص ١٢٧.

العاطفة ورقتها إياها تلك العنصرية التي - السحري د' نصر وبصيرة بالحياة
والشعر معا حين قال إياها

تقتل من وتر أعر مصوبها .. تكاد طيعها
إذا احتربت يوما ففاصت دماؤها .. ففاصت دموعها
شواجر أرماع تمرق بها .. شواجر أرماع ملوم قطعها

إياها تطوي حاحيها على صفتين من صفات الخلق الإنساني منقستين،
وهكذا جاءت تلك العلاقة العاطفية التي صورها الشاعر تعبر عن التناقض بعد أن
هيمس الخيال الفني وسرت العاطفة الأساسية المسيطرة للشاعر إلى ذلك المقطع
الغري، وهكذا أيضاً قد ارتكز البحري على ما يقوم من فنون البديع على
التناقض فأكثر من المقابلات والمطابقات والتقسيمات الموحية بذلك ولا معدي لنا
في هذا الصدد من أن تذكر بالفضل عبد القاهر الحرجاني الذي قرر في اقتدار أن
حير البديع ما اقتضاه المعنى وبصر به

.. وبعد . ترى هل في مقدورنا الزعم - بعد هذا الذي أسلفناه - أن
طريقة البحري في معانيه وألفاظه وصياغته البديعية ناجمة عن عجز ثقافته وقلة
ميلته عن مسايرة أبي تمام ؟ .

الفصل الثاني

الوحدة العضوية والخيال والتصوير والموسيقى

في شعر البحري

تمهيد:

يورد ابن الأثير في المثل السائر، قول البحري عن داليتة في الفخر:

ذات حسن، لو استزادت من الحسن عن إليه لما أصابت مزيداً
فهي الشمس بهجة، والقضيب الد غرض ليناً، والرئم طرفاً وجداً

ثم يشير إلى قيمة الأداء بالتصوير في لغة الشعر فيقول: «ألا ترى أن الأول كاذب في بلوغ الحسن لأنه لما قال: لو استزادته لما أصابت مزيداً دخل تحته كل شيء من الأشياء الحسنة إلا أن للتشبيه مزية أخرى تفيد السامع تصويراً وتخيلاً لا يحصل له من الأول»^(١).

ويورد من بانيته في مدح الفتح - تلك التي أشاد بها الجرجاني في دلائله:
هذين البيتين:

تنقل في خلقي سؤدد سماحاً مرجى، وبأساً مهيباً
فكالسيف إن جتته صارخاً وكالبحر إن جتته مستهيباً

ثم يعقب عليهما بقوله: «فالبيت الثاني يدل على معنى الأول، لأن البحر والسيف للباس المهيب، إلا أن في الثاني زيادة التشبيه التي تفيد تخيلاً وتصويراً»^(٢).

ويورد عن البحري في دائرة المعارف الإسلامية: «على أن مديحه تسمو به في

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ١٣٦. والديوان، ج ١، ص ٥٩١.

(٢) المصدر نفسه، والديوان، ج ١، ص ١٥١.

توفيق أوصاف رائعة (وخاصة في وصف الإيوان) وهنا يقف البحري سيج وحده لا يبارى بفضل تذوقه المرفه للخيال الشعري، والتفصيلات الطلية التي يسوقها»^(٣)

ويذهب محقق الديوان إلى أن البحري خلق ليكون شاعراً. . . ويقول. «ولو تأخر به الزمن هذه القرون الأحد عشر التي مضت مد ولد في عام ٢٠٤هـ، ومات عام ٢٨٤هـ، لكان له في لونين من الفنون الحديثة مكان أي مكان، وأعني بهدين اللونين: الموسيقى والتصوير»^(٤).

وبالإضافة إلى ما تنوه به دائرة المعارف من هيمنة طبيعة الفنان المصور لدى البحري على عمل المادح المتكسب، فإن ما تذهب إليه، ويذهب إليه ابن الأثير ومحقق الديوان يبلور حكماً نقدياً يرى في البحري موسيقياً ومصوراً يكاد يكون فريداً ومنقطع النظير في العربية.

وإذا كان الخيال والتصوير والموسيقى لب الشعر الغنائي وجوهره، فأغلب الرأي أن أبا الطيب - وهو الشاعر الناقد الموهوب والمثقف - قد اكتشف تلك العناصر الثمينة وتذوقها في شعر البحري، ومن ثم قال قوله المشهورة «والشاعر البحري».

وديوان البحري أشبه بالخضم الهائل المترامي الشطآن البعيد القرار، فهو يضم ما يقرب من ستة عشر ألف بيت من أبيات الشعر، تحفل بالثر الغزير من نماذج هذا الفن الكاشفة عن عناصر موهبته وأصالته وصنعة المتفوقة تلك. وسبق أن رأينا العديد من تلك النماذج حين استقرأنا أغراضه الشعرية، إلا أنني أوثر تناول عناصر الخيال والتصوير والموسيقى في شعر البحري من خلال نماذج محددة هي داليتة في الفخر ووصف لقائه الذئب، ورائثته في رثاء المتوكل، وسينيته في استكناه الحياة ووصف الإيوان، هذا بالإضافة إلى شيء من غزله وأوصافه المتفرقة.

وفي الحق أنني أرى في تلك النماذج معياراً حقيقياً وصادقاً لشعر البحري وعظمة فنه فهي جميعها قد تعبد بها الشاعر في هيكل الفن تعبيراً عن تجارب ومعاناة إنسانية لها صفة الديمومة والخلود، وهي جميعها بعيدة عما يلقى غرض المدح من

(١) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٣، ص ٢٤٧

(٢) ديوان البحري، المقدمة، ص ١٤

ظلال كآبية على شطر كبير من ديوان الشعر العربي، على الرغم مما سبق من ضرورات الحيلة والمجتمع كمبررات موضوعية لهذا الفن.

هذا بالإضافة إلى أن تلك النماذج قد أنشئت في مراحل زمنية تكاد تنظم حياة البحرى كلها، فالدالية من عطاء شبابه المبكر الغض، والرائية من نسيج الكهولة الناضجة المضطربة، أما السينية فهي حصاد الذروة والعبقرية التي توهجت في مرحلة الشيخوخة الفانية، تلك الشيخوخة الناضجة بتجارب حياة مترعة بالتيارات المتصارعة والمواقف المشرقة بالسعادة، والمتعمة بالعذاب والشقاء. هذا إلى أن البحرى كان - كما أسلفنا - محباً صادق العاطفة، وللمرأة في نفسه دوحة خضراء مزهرة لا تعرف الذبول، وما كان البحرى ليطل على كافة أغراضه الشعرية إلا عبر شرفات أوصافه المتوهجة والمفتوحة في وجدانه أبداً.

وأود - ابتداءً - أن أشير إلى أن محاولة النظر إلى التراث من خلال معطيات النقد الحديث ومفاهيمه كانت موضع جدل وخلاف شديدين، وربما كان موضع الخطر والخطأ في هذا المجال نتيجة للتطرف من جهتين: فقد يدفعنا الحماس للتراث إلى أن نتلمس فيه من ركائز الأدب الحديث ما ليس فيه، ومن ناحية أخرى قد يدفعنا الحذر المبالغ فيه - ولا أريد أن أقول التقليل من شأن التراث - إلى بخسه ونجريدته مما تحقق فيه بالفعل. وقد سبق أن أشرت إلى أن تبلور قواعد عمود الشعر، لم يكن - في رأيي - هو الحائل دون تطور الشعر العربى القديم. وأني لأرى أيضاً أن غياب مفاهيم النقد وركائز الأدب الحديث عن البلورة النظرية قديماً، ما كان ليحول دون إنجاز شيء لا بأس به من تراثنا الأدبي لغير قليل من شروط النصج الفني وفقاً لمعايير النقد الحديث.

ويحضرنى في هذا المقام ما نشأ من حوار نقدي ممتاز بين ثلاثة من ناقدينا المعاصرين الكبار حول توافر الوحدة العضوية في معلقة لبى، وقد بدأ أستاذنا الدكتور طه حسين تلك القضية في حديث الأربعاء بأن ذهب إلى تحقق الوحدة في الشعر القديم على وجه التعميم فقال عنها إنها قد صنع الله بها خير ما صنع بآثاره، فأوجدوها وأتقنها، وأتمها إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكاً وأغرقت في الضحك^(١). وقد استشهد الدكتور طه حسين على تحقق تلك

(١) طه حسين: حديث الأربعاء، ص ٣٠-٣١

الوحدة العضوية بمعلقة ليبد باعتبارها نموذجاً للقديم يتوافر فيه ذلك المعيار النقدي

وقد رفض الدكتور محمد مصطفى بدوي ما ذهب إليه الدكتور طه حسين على وجه العموم وفي معلقة ليبد على وجه التخصيص فقال: «إذا كان الله قد أوحى هذه الوحدة حقاً وأتقنها وأتمها كما يزعم الناقد، فما من شك في أنها تحولت عقب خلقها مباشرة إلى سر من أسرار الوجود التي تعجز عن إدراكها عقلية الرجل العادي ومهما يكن من شيء فواجبنا الآن أن ندرس تلك المجاورة البارعة التي قام بها الناقد لكي يبرهن على وجود هذه الوحدة المزعومة»^(١).

ويعرض الناقد المعاني المتعددة للوحدة ومنها وحدة المتكلم ووحدة موضوع الحديث والوحدة المنطقية والوحدة الشعرية أو الفنية^(٢)، والمعنى الأخير هو المقصود بالوحدة العضوية الفنية للقصيدة، وهي عند الناقد وحدة نامية كذلك التي نجدها في الكائن الحي، «وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعاً، وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً، أغصاناً وأوراقاً، ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق»^(٣).

ويخلص الدكتور بدوي من ذلك إلى القول: «وإذا فهمنا الوحدة الشعرية بهذا المعنى فسنبحث عنها عبثاً في قصيدة ليبد وفي كثير غيرها»^(٤).

ولأن الكلمة النهائية في الفن لم يقلها أحد بعد، فقد أضاف الدكتور محمد زكي العشماوي بتحليله العميق لنفس العمل الفني - معلقة ليبد - رؤية فنية رحبة لما ارتآه الناقدان سابقاً الذكر بشأنها، وهو لم يقفز إلى تحليل القصيدة من فراغ، وإنما اتخذها مجالاً لتطبيق ما خلص إليه من دراسته للحياة العربية في الجاهلية، تلك الحياة التي وجهت العربي نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع، ولما كان

(١) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٣

(٢) نفسه، ص ٤

(٣) نفسه، ص ٧

(٤) نفسه، ص ٧

من الشاعر الجاهلي تعبيراً وثيق الصلة بالحياة، بل هو الحياة ذاتها، فقد «جاء شعره كله معبراً عن هذه الصورة أكمل تعبير وأدق، ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الغزل إلى الوصف، إلى الحرب، إلى الفخر، إلى تصوير المثل الأخلاقية، إلى الموت، فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت»^(١)

وعلى ذلك فقد انتهى الدكتور العشماوي إلى أن ثمة وحدة شعرية في القصيدة الجاهلية ليست هي الوحدة العضوية يفهمها الفني كما ذهب طه حسين، وليست هي الوحدة المنطقية كما ذهب الدكتور بدوي^(٢)، وإنما هي وحدة الصراع من أجل الحياة.

يقول الدكتور العشماوي: «ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملاحمها وقسماتها أينما وجهت بصرك... على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية، فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية وموقف نفسي موحد، ومن أجل ما في الشعر الجاهلي من وحدة صراع، ووحدة فكر، ووحدة الشخصية العربية، ظن بعض من يقرؤون الشعر القديم ويحللون قصائده أن في القصيدة الجاهلية وحدة وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة. وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها، أكد الدكتور طه حسين هذا الزعم وهو يصدد تحليله لمعلقة لبيد، وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت، فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام»^(٣).

ولقد رأى الدكتور العشماوي أن يدرس معلقة لبيد وفقاً لمنهج يتناول الصور مجتمعة ويحاول الكشف عما وراء المعنى الظاهري من معاني مستترة عميقة وانتهى

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٤٥.

(٢) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمنسرح، ص ٥.

(٣) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٤٥.

إلى أن التناقض الذي ارتآه الدكتور بدوي مائلاً بين صور القصيدة إنما قد تأتى لأنه لم يدرس النص وفقاً للمنهج الذي يناسبه.

يقول الدكتور العشماوي بعد أن أوضح منحى لبيد إلى خلق عالم خاص تأزرت في تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد «من أجل هذا، أبحنا لأعسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منهجاً آخر غير الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذه السبل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده... وإذا كان المنهج الذي اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور مجتمعة، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري فما ذلك لرغبة منا في إقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقها في التصوير هو الذي يملئ علينا هذا المنهج أو ذاك»^(١)، ولكن ترى من أين تولد لدى الدكتور بدوي ذلك الإحساس بالتناقض بين الصور؟ وهل ثمة تناقض حقاً؟

يقول الدكتور العشماوي: «فالدكتور بدوي يرى أن التناقض قائم بين الصورتين: صورة الأتان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة، وقد أثار هذا الإحساس من أن صورة الأتان الوحشية تنبض بالأمل وتفيض بالإشراق والبهجة، بينما تثير صورة البقرة المسبوعة جواً حزيناً كثيلاً يشد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة. وهذا صحيح... إلا أننا عندما نقف في تحليلنا للصورتين عند إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر، فعلى الرغم من أن الصورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان، وعلى الرغم من أن في الأولى فرحة بالحياة وانتصاراً على تحدياتها، وأن في الثانية إحساساً بوحشة الحياة وقسوتها وجزعاً من فداحة الموت وفظاعته، فإن في الصورتين معاً هذا الصراع الحي من أجل البقاء والانتصار على الموت، وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هي الجانب المشترك في الصورتين وهي الغاية التي تهدف إليها المقطعتان، بل إنها النواة

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٦٠

الأساسية والمحور الذي تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها^(١).

وبعد - فلقد أردت - وأنا بصدد النظر إلى تراث البحري وفقاً لمعايير النقد الحديث - أن أشير إلى ما يكتنف ذلك الدرب من مزالق وعرة تتباين فيها وجهات النظر إلى درجة التناقض وتعدد الآراء لا بما يؤدي إلى ما ينبغي من تكاملها وإنما تتعدد بما يؤدي - في كثير من الأحيان إلى التعارض الصريح بينها. وعلى أية حال فإن الحقيقة الأكيدة والواردة في هذا الصدد هي أن الكلمة النهائية في الفنون ما زالت بضمير الغيب لم يقلها ولن يقلها أحد لأنه ليس في الفن أحكام نهائية وإن كان فيه أحكام جديدة على الدوام.

إدالية الذئب: الوهم

صاغ البحري قصيدته في وصف لقائه الذئب في واحد وأربعين بيتاً من حكم الشعر، وبوسعنا أن نجد الذئب موضوعاً للكثير من صور التعبير شعراً ونثراً في تراثنا القديم، والذئب معتد نهاز للفرص لا بد في معاملته من الحذر والردع ولذلك قيل:

نعدو الذئاب على من لا كلاب له وتقي صولة المستأسد العادي

وفي ذلك ربط واضح بين جانب سيء من جوانب الخلق البشري وبين ما يناظره لدى الذئب بل إن الذئب مقيس عليه في صفة الظلم والعدوان ما هو وارد في المثل المعروف «أظلم من ذئب» حتى أن أخوة يوسف لم يجدوا أشرس من الذئب ليزعموا لأبيهم بالباطل أنه افترس يوسف.

وقد كان الذئب فيما قبل العصر العباسي غالباً ما يعني المعنى الحقيقي دون الرمز بالكلمة إلى ما هو أبعد من ذلك، إلا أن العلاقات الاجتماعية المتشابهة في العصر العباسي، وما مآج به من قلق واضطراب عنيفين في العلاقات الاجتماعية جعلت من الذئب تعبيراً عن مواجهة المكروه مما في الحياة من صور الظلم والدناءة والتسلط، وما يرجح هذا المنحى في فهمنا لذئب البحري أنه أنشأ القصيدة عام ٢٢٦هـ (٢) وهو في الثانية والعشرين من عمره يواجه ما يفرضه عليه طلب المجد

(١) نفسه، ص ١٦٧.

(٢) الديوان، ج ٢، ص ٧٤- الحاشية.

من صراع رهيب ضد صور الخسة في الحياة - تلك التي تاد من المحنة أن يواجهه
ولما يصل إلى المال والشهرة بعد

فالبحتري إذن يعطي لاستخدام الذئب في قصيدته بعداً كويماً يعبر به عن
موقف عام له ولغيره من الحياة. وإذا كان السيب حراً تقليدياً ثابتاً في مقدمة
القصيدة العربية فإن الصديق الفني وحده هو الذي يسر بل عرل البحتري في مقدمة
قصيدته بتلك الروح البائسة الحريئة المكتنبة. إن الدابة والصرامة يحسان العلاقة
بين الشاعر والحياة، ومن ثم يرفوفان في حزر شامخ على أبيات النمرل في القصيدة

- ١ - سلام عليكم.. لا وفاء ولا عهد أما لكم من هجر أحباكم بد؟
- ٢ - أحببنا. قد أنجز البير وعده وشيكاً، ولم يجز لنا منكم وعد
- ٣ - أطلال دار العامرية باللوى سقت ربعلك الأنواء؟ ما فعلت هند؟
- ٤ - أدار اللوى بين الصرعية والحمى أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد
- ٥ - بنفسى من عدبت نفسى بحبه وإن لم يكن منه وصال ولا ود
- ٦ - حبيب من الأحباب شطت به النوى وأي حبيب ما أتى دونه البعد^(١)

إن العلاقة التي خوت من وفاء المحبين وعهودهم الموصولة واتسمت بالهجر
والوعدو المقطوعة إن هي في الحقيقة إلا تنوع أول على النغم الرئيسي في القصيدة
وهو المواجهة بين الشاعر والحياة. حتى إذا حانت من الشاعر التفاتة تجاه الأطلال
باعتبارها رمزاً لما لا جدوى منه، لا يلبث أن يفجر - بإيجاز موح - موجات عارمة
من الغضب والاحتجاج حينها يتساءل مستنكراً في عجز البيت الثالث والرابع:

ما فعلت هند؟ أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد؟ إن العلاقة السلبية التي
يستنكرها الشاعر هنا هي فيما أرى - علاقته المتوترة القلقة بالحياة وبالأخرين، وما
أحسب دعاء البحتري لأطلال هاجرته بالسقيا وفداه إياها - وهي معذبة - بنفسه،
إلا تعبيراً عن علاقة الإنسان الملهفة بالحياة، فهو على الرغم مما يعانيه من تعسفها
وجورها متعلق بأستارها، محب لها لا ينأى عنها إلا مرغماً، حتى إذا ما ختم
البحتري غزله القلق الحزين هذا نراه في البيت السادس يصدر حكماً عاماً يقول فيه
إن التفرق لا التوحد في الحب، ومن ثم إن الشر لا الخير في الحياة، هو القاعدة
الثابتة المطردة التي تحكم علاقات الإنسان بالإنسان وبالوجود.

(١) نفسه ص ٧١٠

وكما يشمخ الأداء في لفصيه سمعوي بانتقاله من حركة إللى أخرى تنويعاً على النغم الأساسي، لا يلبث سحره أن يضع بين أيدينا تنويعه الثاني، وهو في هذه المرة الثانية أرحب وأكث مدغمه من تنويعه الأول الذي اتخذ من علاقة الحب المتوترة السلبية إطاراً له. هذه التالى أكثر منه مرارة وأشد قتامة، ولئن كان تصويره الأول أو تنويعه الأول على لُغَم القصيدة الرئيسي يومض - على قتامته - بقول الشاعر «بنفسي من عدت نفسي نحه»، فإنه في تنويعه الثاني يذهب في يقين إلى أن الجحيم هم الآخرون. وأدغمه بالإنسان وشيجة القرابة والدم، إن السوء وصل بينه وبين أخواله من بني واصل «وبني الضحاك» إلى شر مستطير ينذر بأن يحتكم الطرفان إلى الدماء والموت. فلما كان بين المرء وأقربائه صلة لا يملك أن يفصلها - وإن كانت لم تمنع قابيل من قتل هابيل - فإن الشاعر يقيم على الخصومة شاهدين - رجلاً وامرأة - قبل أن يحسم ما بينه وبين أخواله بحد السيف. وكان طبيعياً - والأمر أمر منازلة وصراع واردين - أن يفخر الشاعر بعزيمة صارمة وباحتمال للمكاره لا يقل، بل هو في مهابته ومضياته كحد السيف، وفي دهائه ومكره وتحفزه أنفوان صل، وفي شراسته وقوة اقتضاضه ضيفم جسور، على أنني لا أرى فخر الشاعر هنا تعبيراً منبت الصلة عن صورته الثانية أو تنويعه الثاني في القصيدة، وما الفخر هنا إلّا صيحة الحرب التي يصرخ بها المقاتل ليرفع من معنويات نفسه ويحط من معنويات الخصوم.

يقول البحرى :

- ٧ - إذا جزت صحراء الغوير مغرباً
- ٨ - فقل لبني الضحاك مهلاً فإنني
- ٩ - «بني واصل» مهلاً فإن ابن أختكم
- ١٠ - متى هجمتموه لا تهبجوا سوى الردى
- ١١ - مهياً كنصل السيف، لو قدفت به
- ١٢ - يود رجال أنني كنت بعض من
- ١٣ - ولولا احتمالي ثقل كل ملمة
- ١٤ - ذريفي وإياهم فحسبي صريحي

(١) الديوان، ج ٢، ص ٧٤١

١٥- ولي صاحب «عضب المضارب صارم» طويل النجاد، ما يفضل له حد^(١)

وإذا كان الشاعر قد وجه عزيمته شطر النضال ومضى إليه ليقاثل ضد الزمن الوغد في الأساس - وضد الحب الخائب والأهل المتربصين في الفرع والتنويع كما رأينا سابقاً وضد الذئب كما سنرى لاحقاً، فإنه إلى ذلك شديد الوثوق في نفسه مقتنع بقضيته يطامن من حزن هيمن على الأم أو الزوجة خوفاً عليه من التجوال في المجهول وشفقة على الناس من مغبة الفراق... يقول أبو عبادة:

- ١٦ - وبأكية تشكو الفراق بأدمع تبادرها سحا كما انتثر العقد
١٧ - رشادك لا يحزنك بين ابن همة يتوق إلى العلياء ليس له ند
١٨ - فمن كان حراً فهو للعزم والسرى ولليل من أفعاله والكرى عبد

ثم لا يلبث الشاعر أن يصل بنا إلى ذروة التعبير عن مجالدة الزمن والقتال ضده، ولئن كان في حركتي الأولى والثانية من قصيدة لم يصل إلى درجة المجابهة المميّزة، ممسوكاً بدوافع القلب في الأولى وبوشائج القرابة والنسب في الثانية، فإنه في حركته الثالثة على اللحن الأساسي، يلج إلى دائرة الحسم وتصفية الحساب فيصرع الذئب، وهو على ذلك ينوع في صوره الكلية مرتقياً بها درجةً درجةً ويصل بها من علاقة الحب الخائب إلى الأهل المتربصين إلى الذئب الشرس مقترباً في كل خطوة من القدرة على استخدام اللغة بطابعها الميروغليفي التصويري المتأجج بإمكانيات الأداء الفني المعبر عن دواخل النفس وشواغل الروح.

وليس بوسعنا أن نرى في حركتي الحب الخائب والأهل المتربصين تمهيداً للحركة الثالثة المتمثلة في مواجهة الذئب، كلا... إن الحركات الثلاث تتحد وترتقي وتتكامل معبرة عن تيار نفسي عارم يتأجج بين جوانح الشاعر ويلهب عواطفه ومن ثم هيمن على الحركات الثلاث الكلية ويلونها بلون واحد تصطبغ به سموره الجزئية ومفردات لغته الشعرية جميعاً.

يقول البحري:

١٩ - وليل كان الصبح في أخرياته حشاشة نصل ضم أفرنده غمد^(٢)

(١) نفسه، ص ٧٤١-٧٤٢

(٢) الديوان، ج ٢، ص ٧٤٢

- ٢٠ - تسربلته والذئب وسنان هاجع
 ٢١ - أثير القطا الكدري عن جثثاته
 ٢٢ - وأطلس ملء العين يحمل زوره
 ٢٣ - له ذئب مثل الرشاء يحمره
 ٢٤ - طواه الطوى حتى استمر مريه
 ٢٥ - يقضض عصلًا في أسرتها الردى
 ٢٦ - سما لي وبني من شدة الجوع ما به
 ٢٧ - كلانا بها ذئب يحدث نفسه
 ٢٨ - عوى، ثم أقمى، وارتمجت فهجته
 ٢٩ - فأوجرتة خرقاء تحسب ريشها
 ٣٠ - فما ازداد إلا جرأة وصرامة
 ٣١ - فأتبعها أخرى فأصللت نصلها
 ٣٢ - فخر وقد أوردته منهل الردى
 ٣٣ - وقمت، فجمعت الحصا واشتويت
 ٣٤ - ونلت خسيساً منه ثم تركته
- بعين ابن ليل ما له بالكرى عهد
 وتألّفني فيه الثعالب والربيد
 وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
 ومتن كمتن القوس أعوج مناد
 فما فيه إلا العظم والروح والجلد
 كقضضة المقرور أوعده البريد
 ببذاء لم تحس بها عيشة رغد
 بصاحبه، والجد يتعسه الجد
 فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
 على كوكب يقض، والليل مسود
 وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
 بحيث يكون اللب والرعب والحقد
 على ظمأ، لو أنه عذب الورد
 عليه، وللرمضاء من تحته وقد
 وأقلعت عنه وهو متعفر فرد^(١)

إن الشاعر البحري قد أشرعنا بلغة الفن المؤدية، أن ثمة مشاعدي في صراع الإنسان والحياة قد يواجهها بالأسى، وأخرى قد يواجهها بالإنذار والتعنيف، وثالثة لا عيّد له في مواجهتها عن الدم المهرق، وتلك هي تنويعاته أو حركاته الثلاث على سيمفونية الأسى السرمدي المصاحب لصراع الإنسان والحياة، ونحن لا ننكر احتمال مواجهة الشاعر للذئب حقيقي، ولكن هذا هو ديدن الفنانين الكبار في تحويل وقائع الحياة ونثراتها إلى معطيات فنية خضراء ويبدأ البحري مسمع الذروة في سيمفونيته الشعرية هذه بفترة زمنية مغبرة كأبنة تنوءم وحالته النفسية من جهة، ورمادية لون الذئب من ناحية أخرى إنها فترة امتزاج ظلمة الليل الذاهب وغيش الفجر الآتي وتلك فترة من المعتاد أن يتجول فيها الإنسان والحيوان المتوحش معاً، وإن كان الذئب قد غفا شيئاً ما، فتلك هي غفوة اللص الذي يغفو بعيون مفتوحة، ومن سمات الصدق الفني هنا أن تكون القطا ما زالت جائمة في

(١) الديوان، ج ٢، ص ٧٤٢ ١٤١

أعشاشها تثار بحركة الشاعر وأن تتلون بالكدره وهي لون الذئب وتلك الفترة التي ترهص بالفجر، ونفسية الشاعر جميعاً.

وسبق أن ذكرنا قدرة الشاعر ورغبته الحسنة في أن يظل على الكون من شرفات أوصافه المفتوحة في وجدانه أبداً، ومن ثم فهو يكثف الشعور برهبة الموقف بوصف تفصيلي لغريمه الذئب، وينحو في ذلك الوصف إلى ما يجسم شراسته وإصراره على إراقة الدم، وهو في ذلك مسوق بغريزة الجوع فهو قد:

طواه الطوى حتى استمر مريه فما فيه إلا العظام والروح والجلد

وفي أثر تلك الصورة البصرية الموحية، يرسم البحري - وهو أستاذ في استخدام الصوت صورة صوتية هي بمثابة الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد المرئي الذي أشرنا إليه فيقول:

يقضض عصلاً في أسرتها الردى كقضضة المقرور أوعده البرد

وعلى أية حال لقد نجح الشاعر بوسائله الفنية في أن يقنعنا بأن الغريمين قد صار أحدهما قدر الآخر، وأن الحياة أصبحت لا تتسع لكليهما معاً ويعمد البحري - كي يعمق في داخلنا الإحساس بمأساة الحياة - إلى وصف الأحداث بتأثير مهيب، وفي تقسيم فني أخذ، يأخذ غط الفعل ورد الفعل بين الغريمين، فالذئب يعوي، ثم يرتكن إلى مؤخرته متحفزاً للانقضاض فيعمد الشاعر إلى الصراخ ليثيره ومن ثم قد تسهل مهمته في قتله، ولئن كان الذئب قد أقبل مرثياً ثم مسموعاً كالبرق وقد سبق الرعد، فذلك طبيعي لمن كان في موقف الشاعر ورهبة إحساسه بالموت يحدق به فاغراً فاه شاهراً نابه وظفقه فيسرع الشاعر ويعاجله بسهم يندفع كالشهاب المنقض فيجن جنون الذئب وقد ابتعد عن الحياة بقدر ما اقترب من الموت ولا معدي له من أقصى درجات الجلد والحقد والجرأة والصرامة فلا يلبث الشاعر أن يضع لومضات الحياة والموت تلك نهاية دامية حزينة بطعنة أخرى تنفذ إلى القلب، وقد رأى فيه العرب موطن التفكير والشعور جميعاً ويتوقف كل شيء بتوقف القلب - بما يعتمل فيه من تفكير ورعب وحقد - عن الخفقان.

ولأن موقعة الموت هذه اشتعلت في مفازة جرداء، ولأن الشاعر كان ضريب عريمه في شدة الجوع، فقد شواه على نيران أوقدها، ونال منه شيئاً يسيراً وترك باقيه معقداً بالتراب

وسبق أن أشرت إلى أن الخصومة في الأساس متأججة بين الشاعر والأقدار وما الحب الخائب والأهل المتربصون والذئب المتحفز إلا أقنعة يقع من خلفها الزمن الخسيس، ومن هذا الشعور المأساوي الرابض بأعماق الشاعر، نراه يأسى في مواجهة الحب الضائع، ويهدد ويتوعد في سلبية لا تخفى علينا في مواجهة عداوة الأهل، وحتى في أكثر أقنعة الزمن اصطباحاً بالدم وهو الذئب نراه يتلمس له العذر لأنه ليس الفاعل الحقيقي فيقول:

سما لي وبى من شدة الجوع ما به ببداء لم تحس بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه، والجد يتعصه الجدد

إن الحياة ببداء خاوية من فيوض الخير والعطاء وكلاهما مدفوع - كي يمسك على نفسه البقاء - إلى التربص بصاحبه ليفتك به، ومن ثم فكلاهما في الخطيئة أو البراءة من الخطيئة سواء، أما الفاعل الحقيقي والظالم والخصم اللدود، فهو خسة الزمن ودناءة الأيام، ومن ثم فالحقضية لا تحسم بمصرع الذئب وبأكل اليسر من لحمه، وإنما هي في الحقيقة تتسم بالدعومة والاستمرار ولذلك يتوجه الشاعر بأصابع الاتهام كلها إلى خصمه الحقيقي فيقول:

٣٥- لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له قصد
٣٦- أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟ (١)

ولما كان صنيع الأيام قد اتسم بالعشبية والجور وافترق العدل، فعلى الشاعر إذن أن يتنفض عن نفسه ما يقيد سيره في رحلة الحياة من توقعات التشاؤم والتفاؤل وأن يأخذ نفسه بأقصى درجات الجد ليدرك المجد أو يهلك دون ذلك ولا تثرى عليه وقد قدم أقصى الجهد وأخذ بالذرائع والأسباب.

يقول البحرى مخاطباً تلك التي أشهدا قبلاً على الخصومة بينه وبين آله:

٣٧- ذريني من ضرب القداح على السرى فعزمي لا يثنيه نحس ولا مسعد
٣٨- سأحمل نفسي عند كل ملمة على مثل حد السيف أخلصه الهنند
٣٩- ليعلم من هاب السرى خشية الردى بأن قضاء الله ليس له رد
٤٠- فإن عشت محموداً فمئلي بنى الغنى ليكسب مالاً أو ينث له حمد

(١) الديوان، ج-٢، ص ٧٢٥

صاغ البحري قصيدته في موسيقى بحر الطويل، وهو بحر مهيب حظي بما يقرب من ثلث قصائد الشعر العربي قُلت في موضوعات وأغراض جلييلة كموضوع قصيدتنا تلك. وتفاعيل الطويل ثمانية تحتوي على ثمانية وعشرين مقطعاً ومن ثم يفسح المجال للقائلين فيه - شأنه في ذلك شأن البسيط - للتجويد والإشباع والاستقصاء. ولقد اختار البحري لقصيدته قافية قوية فخمة تتناسب وشموع الموضوع، ومعروف أن الدال تكثر وتصح في غرض الحماسة والفخر، وهو الغرض الظاهر والمباشر للقصيدة، ولما كان الشاعر البحري صادراً في فنه عن طبيعة شعرية مرفهة ومتففة فقد أدرك أن الموسيقى جوهر الشعر الغنائي ولبه. بل إن أرسطو في كتابه فن الشعر قد حذف تماماً شعر القصائد الغنائي لأنه كان يرى صلته بالموسيقى أوثق من صلته بالكلام يقول لاسل أبر كرمي: «على أن الشيء الذي يدهش له القارئ في زماننا هذا أن أرسطو في الحظفة التي رسمها لكتابه قد حذف تماماً شعر القصائد (الشعر الغنائي Lyric) وهذا الحذف لا يمكن أن يحمل على الخطأ أو السهو أو أن أرسطو رأى الشعر الغنائي لا يتمشى مع القواعد التي أراد أن يضعها، بل بالعكس إن الشعر الغنائي يعطيه أمثلة عدة تساعده في تكوين قصيته وإظهارها. ولكن سبب هذا الحذف في الغالب أن أرسطو كان يرى أن شعر القصائد مرتبطاً أشد الارتباط بالموسيقى... ولهذا كان من الصعب على أرسطو أن يدخل الشعر الغنائي في موضوعه لأنه ينص في جلاء ووضوح على أن أداة الشعر هي الكلام. من أجل هذا أصبح كتاب أرسطو عبارة عن بسط لنظرية التراجيديات (المأساة) مع تعديلها لكي يمكن تطبيقها على الملحمة»^(٢).

وعلى هذا فيوسعنا القول إن البحري كان على وعي وإحساس عميقين بطبيعة فنه حينما آثر أن ينأى في صياغته عن مثالب التعقيد المعنوي، والتناثر اللفظي والبديعي التي كثيراً ما وقع في جرائرها أبو تمام، وأنه حينما نَمَى العطاء الصوتي في صياغته كان متجاوباً مع الطبيعة الغنائية للشعر العربي، بل بوسعنا القول إن منطلق البحري في استخدام الوجوه البلاغية المختلفة كان منطلقاً موسيقياً

(١) الديوان، ص ٧٤٥.

(٢) لاسل أبر كرمي: قواعد النقد الأدبي، ص ٧١، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد. ط.

مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٤

بدول على مقدرة تلك الوجود على الأداء الموسيقي للمعنى المقصود. ولتأمل في
لجناس وحسن التقسيم في هذا البيت:

طواه الطوى حتى استمر مريره فما فيه إلا العظم والروح والجلد
ولتأمل في استخدام التضعيف في هذا البيت:

يقضض عصلاً في أسرتها الردى كقضضة المقرور أرعده البرد
ولتأمل في تقسيماته المتقنة في الشطر الأول من هذا البيت:

عوى، ثم أقمى، وارتجرت فمهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
وفي الشطر الثاني من هذا البيت:

فأتبعها أخرى فأصللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحدق
ولننظر في التناغم الأسر المتولد عن توالي كلمتي اللب والرعب في البيت
السابق وبين كلمتي ينقض ومسود في قوله:

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينقض والليل مسود

فإننا سندرك أن المقياس الذهبي الذي حكمه البحري في تلك الأنماط من
الأداء هو مدى قدرتها على تحقيق التوازن العبقري بين الموسيقى والمعاني.

ولقد استعان البحري في سعيه الدائب للتلوين الموسيقي بمقدرته المتفوقة على
التقريب المحكم بين الحروف المتماثلة والمتشابهة وقد حقق ذلك باقتدار في داليتنا
هذه وفي رائية المتوكل وسينية الإيوان، ونحن نراه في دالية الذئب هذه يكرر الهمزة
في الأبيات ١، ٢، ٣، ٤، ٢٩، ٣٠، ٣١.

والسين والشين والثاء - وهي متماثلة أو متشابهة - في الأبيات ٣٧، ٣٨،
٣٩، ٤٠. ويمكننا أن نربط بين تلك الطريقة في رصف الحروف وبين حالات
التدفق العاطفي في القصيدة، وقد استعان البحري في سعيه الدائب لاستثمار
الأداء الموسيقي بالتصريح المحكم في أول أبيات القصيدة، وبما يشبه التصريح في
استخدامه كلمات على نسق واحد في نهاية الشطرات الأولى لأبيات كثيرة في
النص. ففي الأبيات ٣، ٤، ٦، ١٠، ١٨، ٢٥، ٣٢، ٣٧، ٣٩، ٤٠. نراه

يستخدم كلمات تنتهي بالألف المقصورة، وهي على التوالي كلمات النوى، الردى، السرى، الردى، الردى، السرى، الردى والغنى.

وليس غريباً أن تتكرر كلمة (الردى) أربع مرات. وكلمة السرى مرتين، فكلماتها - خاصة الأولى - وثيقة الصلة بالمناخ النفسي للقصيدة.

والبحثري إلى ذلك يعرف كيف يفتح لكل حالة من حالات النفس والشعور منجمها المناسب من الألفاظ المنظومة في صور. ولا نحسب أننا بحاجة إلى أمثلة على ذلك. فالقصيدة كلها شواهد حية على تلك المقدرة المتفوقة لدى الشاعر.

وهو حينها يستفهم عن القريب نراه يستخدم الهمزة في الأبيات، ٢، ٣، ٤. وهو يعرف كيف يستخدم حروف العطف بحساسية فائقة مثلما فعل بشم وبالواو والغاء في البيت الثامن والعشرين، ومثلما فعل بالغاء والواو في البيت الحادي والثلاثين.

وهو يعرف كيف يستخدم الفعل المضارع ليصور ما له صفة الاستمرار والدوام، على نحو ما فعل في الأبيات من ٣٦ إلى ٤٠. وقد استخدم الأفعال يشقى ويأخذ ويثني وأهل ويعلم ويكسب وينث.

ولننظر في استخدامه التذكير لكل ما يثير الأسى، ويفجر الأحزان في نفسه ابتداء من أولى كلمات القصيدة فقول البحثري مبتدئاً: سلام عليكم ليس له من معنى إلا وداع لكم ثم يردفه بنكرات نابغة من صميم أساه وشجى روحه، فهو ينكر الكلمات: لا وفاء ولا عهد لم ينجز لنا منكم وعد، لم يكن منه وصال ولا ود، حبيب من الأحباب، وأي حبيب وكأنه بتنكيرها يسعى لمحاولة كبجها عن الفعل والتأثير في نفسه.

وثمة كلمات يعمد البحثري إلى تعريفها، وكأنه به يفعل ذلك ليعطيها صفة الحضور الشعري، لا لأنها حميدة الأثر لديه، ولكن لأنها هي العناصر الحاكمة في الموقف. فيقول:

قد أنجز الين وعده، أما للهوى، إلا رسيس الجوى قصد؟ شطت به النوى.

ويعد ... لئن كان ذلك الذي أسلفناه شيئاً من لغة البحثري الشعرية في

نقصيته، ترى ما الذي بوسعنا أن نراه قد تحقق فيها من معايير النقد الجمالي الحديث؟

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال في تعريف الوحدة العضوية في القصيدة:

ويقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يبرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً تتقدم به القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الصور والمشاعر^(١).

ترى هل حققت دالية البحري تلك الوحدة الفنية العضوية أم أن الوحدة فيها وحدة منطقية، أم هي وحدة الصراع من أجل الحياة؟

وسبق لنا أن أثبتنا - وارترضينا - ما ذهب إليه الدكتور محمد زكي العشماوي من خطأ الاكتفاء بالمنهج التقليدي في قراءة قصيدة ما، إذا كان في تلك القصيدة من وسائل الإيجاء والتعبير ما يسمح لنا باستخدام منهج مغاير يتيح لنا الكشف عن أبعاد أخرى في تلك القصيدة، ومن حق الفن علينا - وفقاً لهذا المنهج النقدي الموضوعي - أن نذهب إلى القول بتوافر الوحدة العضوية بمعناها الفني الجمالي في دالية البحري، وقد أوضحنا في تناولنا للقصيدة أنها تضم جناحيها على موضوع واحد، هو تلك الخصومة الأبدية بين الإنسان وبين ما في الزمن من خسة وعشية، ولقد تدفقت مشاعر البحري وعواطفه كلها من هذا النبع الإنساني العميق، ومن لم جاءت صورته وأفكاره معبرة عن تلك المشاعر والعواطف. وليس بوسعنا أن نجد في القصيدة كلها صورة أو فكرة قد ندت عن ذلك وتجردت من تلك الصفة، ولقد رأينا القصيدة تنتهي نهايتها الطبيعية بتحديد موقف قاطع وصريح من مجربات الأيام وصنيع الأقدار، دون أن تتصادم أو تتعارض تلك الصور والأفكار المتدفقة للتعبير عن العواطف المنبثقة من لب موضوع القصيدة.

ونظرنا تلك السابقة لتنوعات البحري الثلاث على التيار النفسي العاطفي الأساسي في قصيدته، والصلة الوثيقة التي شدت هاتيك التنوعات إلى بعض،

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٥.

تجعل صنيع البحري متفقاً وقول النقد الحديث في الوحدة العضوية، «ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه، ووحدة الشاعر التي تنبعث منه، أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه»^(١).

وإذا كانت الوحدة العضوية تعني، وتؤدي إلى وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها، وما يقتضيه ذلك من ترتيب للصور والأفكار، ترتيباً تتقدم به القصيدة حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، فالذي لا شك فيه أن الخيال هو المهيمن على هذا التفاعل الفني الخلائق وذلك باعتبار الخيال أجل قوى الإنسان، إذ لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عنه، وقد ذهب (كانت) إلى ذلك التصور عن حق، وتابعه في مفهومه الجمالي هذا لقيمة الخيال ودوره في الخلق الفني أصحاب المذهب الرومانتيكي - وعلى رأسهم وردزورث وكولردج - ودعاة المذاهب الحديثة إلى اليوم، فقد تبعوه جميعاً في إدراك خطر الخيال وفهمه على أنه التفكير بالصور^(٢). بل إن كولردج - على وجه الخصوص - كان حاسماً في الربط بين الخيال والوحدة العضوية والموسيقى «فمن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوي حي. ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية. ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه والذي ينبع من باطنه وينساب في أطرافه جميعاً فيلونها بلون مشترك»^(٣).

فالوحدة العضوية في العمل الفني إذن نتيجة باهرة وأثر حميد من آثار الخيال. هذا وسبق أن ذكرنا ما ذهب إليه أرسطو في كتاب الشعر، من اعتباره الشعر الغنائي أقرب إلى الموسيقى منه إلى اللغة، ومن ثم لم يستشهد به في شرح قواعده، وإنما طبق تلك القواعد على المسرحية والملحمة فحسب، وكولردج لم يذهب إلى ما ذهب إليه أرسطو من اعتبار الموسيقى لب الشعر الغنائي فحسب، بل إنه اكتشف الصلة العضوية بين الخيال والموسيقى وذهب - وهو يكشف عن عناصر عبقرية شكسبير في أعماله الغنائية الأولى - إلى أن الموسيقى إحدى دلائل الحدث الشعرية الحقة الدافعة إلى قول الشعر بإلهام صادر عن طبيعة عبقرية خلقة، وتلك القدرة الشعرية التي

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٦.

(٢) نفسه، ص ٤١٢.

(٣) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج ص ١٠٤.

رأى كولردج في الموسيقى إرهاصاً من إرهاصاتهما هي في الحقيقة أئمن وأعمق من مجرد الموهبة العامة يقول كولردج:

«إنني أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جداً في تأليف الشاب، الولع بالصوت الغني العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب، ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة، وليست نتيجة تقليد آلي سهل ولن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً، فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة، ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة. كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة، قد يستطيع أي فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف... أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده، ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتنقيفه، ولكنه يستحيل تعلمه: مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن، إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة»^(١).

وإذا كان الخيال هو جوهر الخلق الشعري والموحد والمهيمن على عناصره من وحدة عضوية إلى تصوير إلى موسيقى، وإذا كان كولردج الشاعر والناقد ذو الأثر الباقي في الشعر الانجليزي والنقد العالمي صاحب أشهر تعريف للخيال، فحري بنا - إذن - أن نقف على هذا التعريف النابع من شاعرية حقة وفلسفة نقدية جمالية عميقة. . يقول كولردج:

«إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأسي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها - ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص ١٦٨.

نشاطه ، إنه يذيب ويلاشى ويحطم، لكي يخلق من جديد، وحينئذ لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة أو إلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي بينا الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها^(١). ويقول: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»^(٢).

وفي الحق، إن عمق تحليل كولردج لعناصر الخلق الفني. وثاقب نظره ورهيف حسه في الكشف عما بينها من تفاعل وتوحد نابعين من طبيعة الخيال المهيمنة، كل ذلك يولد لدينا رغبة حميمة وعارمة للتعرف على نظراته النقدية المتكاملة الخلاقة تلك، خاصة أن تلك النظرات والأسس الجمالية النقدية في مجملها - تعين على النظر إلى البحري من منظور النقد الحديث وتكشف عن كثير من جوانب العظمة والإبداع الفني في شعره.

ويذهب كولردج إلى أن الخيال يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة ويوحد ما بين تلك الصور مزيلاً ما بينها من تفرق يحول دون تكاملها وهي في حالتها تلك، ويقرر كولردج أيضاً أن الفنان العبقري هو الذي لا يقصر فنه على ذاته فحسب، وإنما يمد آفاقه إلى كل ما هو عالمي وإنساني من مظاهر الطبيعة حوله، يقول كولردج: «فيا في الطبيعة من أشياء يتمثل - كما يتمثل في مرآة كل عناصر الفكر الممكنة. وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعي، ومن ثم فهي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل. وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة. وتتجلى عبقرية المرء في أنه لا يقصر همه في نطاق ذاته، بل يجيأ فيها هو عالمي، لا يقتصر في ذلك على ما ينعكس في وجوه الأشياء من حولنا، أو في وجوه أندادنا، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس في ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته في كل شيء حتى فيم ينم له عن سر الوجود»^(٣). فعبقرية الفنان إذن تتمثل في أنه ينهل من ينابيع

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج النص الثالث، ص ١٥٦، دار المعارف سنة ١٩٥٨.

(٢) نفسه، ص ١٥٨.

(٣) د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٥.

الطبيعة ليصور أفكاره عن طريق الفن فهو اللغة التصويرية للفكر، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرة.

وإذا كما قد خلصنا إلى أن سمة الوحدة العصبية متوافرة في دالية البحري، فنحن نألف القول بأن الخيال برفرة جناحيه على القصيدة، وتوجيهه لعملية الخلق الفني لدى البحري هو الذي بلور تلك الوحدة الموضوعية، وهو الذي أذاب ولاشي وحطم ما بين نوعيات القصيدة الثلاثة من تعدد وفروق ظاهرية، وخلقها في ذواتنا - حال نفينا إياها - خلقاً جديداً موحداً ذا أثر فني باهر فينا، إنه أزال عنها ما بفكرتها المجردة من ثرية، وبث فيها من روح الفن وعبقرية الشعر ما حولها من واقع الحب الخائب والأهل المترصين والذئب الجائع الشرس إلى مثالية شعرية خضراء تتسم بالديمومة والاستمرار عبر كل النفوس والأزمان، وأعني بها تلك العبيثة القدرية التي تفرض على الإنسان مواجهة غير عادلة وغير متكافئة يعاني ويحترق بلهبها أبداً. ولقد خلص البحري في نهاية قصيدته - كما أوضحنا - إلى تلك الخلاصة الذهبية الحاكمة لما بين الإنسان والزمان واستطاع بلغته الشعرية أن يسكبها في نفوسنا قطرة قطرة، لا عن طريق صوره وتنويعاته الكلية الثلاث فحسب وإنما أيضاً عن طريق كلمات وتركيبات قصيدته واستخدامه للجوهر البلاغية والصور الجزئية فيها. . . ولما كان التيار الرئيسي في القصيدة يتدفق مجللاً بالسواد والدم لأنه تعبير عن عذاب الإنسانية ومعاناتها في مواجهة الزمن العاثب الخوان، فقد انبثقت المفردات والتركيبات والصور عبر القصيدة وكأنها شهقات الألم والأسى صادرة عن صدر موجع القلب. وإن كان كبرياؤه يحتم عليه التماسك حتى الموت.

فابتداء من البيت الأول نجد نفيًا للوفاء وللهو، واستنكاراً لما هو قائم من الهجر ثم نجد المقابلة بين البين المنجز والوعد الذي لم ينجز، ثم نجد رسيس الهوى ونفي الوصال والود، والأحباب يفرق بينهم النوى والبعد، حتى إذا قام الشاعر بحركته الثانية في قصيدة اقتربت صوره شيئاً من الحسية بقدر ما ابتعد عن تجريدية الصور المعبرة عن الحب الخائب في الحركة الأولى، فنحن هنا إزاء الشاعر وقد صور نفسه في مواجهة أعدائه من بني خؤولته بالأفعوان الصل والضيغم الورد، بل هو الموت المحقق إذا استثير. وهو - في هيئته وجلاله - كحد السيف الذي يدمر

حتى شم الجبال، وفي حركته الثالثة تتسم صوره بالحسية أكثر من دي قبل وكلها نابعة - كما أسلفنا - من لب التجربة وطبيعتها فليله ذلك الذي واجه الذئب في قلبه، يبدو الصبح في هزيعة الأخير وكأنه بقية سيف تظهر لامعه تبرق وقد غيب معظم السيف بجراجه، والذئب النائم اليقظان، كأنه لص تتأب عيونه على النوم، حتى إذا ورد للقطا الوديع ذكر، رأياه أغبر اللون مفزعاً عن مراقده، ثم يعقد الشاعر بينه وبين الثعالب والأسود إلفة وكأنه يشير إلى أن الإنسان في حياته البائسة تلك محتاج إلى التحصين بمخاتلة الثعلب وقوة الأسد وشراسة الذئب. ولنتأمل ذلك الذئب الذي طواه الطوى واشتد به الجوع حتى لم يبق منه سوى الروح والعظم والجلد، وحتى ليقوى وقد بلغ الجوع منه كل مبلغ وحتى لتصر أسنانه التي كمن الموت بينها صريراً كرعدة من استبد البرد الشديد بأوصاله، ولنتأمل كيف تمكن البحري من أداء المعنى مرتين مرة بدلالة الكلمات اللغوية وأخرى بدلالاتها الصوتية عن طريق التضعيف بالقاف والضاد ثم توالي حروف الصاد والسين والراء والدال في قوله:

يقضض عَصلاً في أسرتها الردى كقضض المرقور أرعده البرد

ثم نراه بضربات موجزة موحية معجزة لها ما لريشة الفنان المقتدر على الأداء - بل تفوقها في القدرة على تلخيص الكون وطبيعة الأحياء - نراه يركز لنا العالم وفقاً لحالته الشعورية السائدة، ونراه يلخص لنا الطبيعة العدوانية للمخلوقات والمغلوبة على أمرها بفعل الزمن العاتي الذي شرط حياة البعض بفناء البعض الآخر فيقول:

سما لي وبى من شدة الجوع ما به ببيداء لم تحس بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه، والجد يتعمه الجد

فالأمر في البيتين - كما أرى - أبعد مدى من مجرد وصف الشاعر لجوعه وجوع غريمه، ولكون مسرح الصراع صحراء قاحلة، إن البيتين يعكسان رؤية الشاعر لطبيعة العالم والمخلوقات في آن معاً، بل إن في قول البحري: «كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه» رؤية شعرية خصبة ومتجددة لحقيقة جوهرية حاكمة للعلاقات في العالم وقد تمكن البحري أن يجردها من ثريتها وأن يفيء عليها من صياغته الشعرية المؤاتية وأن يضعها ملء بصرنا وبصائرنا في بساطة فنية مذهلة هي مصداق لما ذهب إليه ابن الأثير من أن البحري يضع المعاني المقدودة من الصخرة

الصبا في الألفاظ المصوغة من سلاسة الماء... إنها إذن طريقة البحري التابعة من صميم فن الشعر والتي كانت من وراء قول المتنبي والشاعر البحري «وكانني به كان على بيته عما سبق إليه سقراط حينما قال: «بأن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة»^(١).

حتى إذا بدأ البحري في وصف صراع الموت بينه وبين الذئب، تواءمت أيضاً مفرداته وصوره مع هذا الغرض الذي هو - كما أوضحنا - تنوع ثالث على التيار الرئيسي في القصيدة، فعواء الذئب ثم إقعاؤه فاندفاعه مثل البرق يتبعه الرعد. واندفاع سهم الشاعر إلى الذئب، في سرعة الكوكب المنقض في قلب الليل الأسود، أما وقد تمكن منه وأورده حتفه، فهو إذن قد أورده منبل الردى على ظمأ وتركه بعد أن اشتواه وطعم منه وترك باقيه وحيداً بائساً ممرغاً في التراب. وكان قول الشاعر: «والليل مسود» إضافة للون هو من قلب التجربة، ومعبر عن تلك المعاناة الدائمة.

والملاحظ أن البحري لم يستخدم من الألوان سوى الأسود صراحة، ولون الدم الأحمر الذي وإن كان لم يورده مباشرة - فإنه ينبثق ويسربل كل تفاصيل الصراع بينه وبين الذئب ويوشك أن يتفجر من حديثه المنذر بالموت بينه وبين أهله وبني خؤولته.

وفي الخلاصة الذهبية التي خلص الشاعر إليها - وهي جماع لتجربته كلها - نجد أنفسنا في مواجهة الفاعل الحقيقي، نجد أنفسنا بإزاء الليالي وبنات الدهر الجائرة البعيدة عن القصد والمنطق، فهي حرب على الأناة عون للأوغاد، ومن ثم فليس أمام الإنسان إلا أن يواجه ما يلده الدهر من ملومات: حاداً عنيفاً كتصل السيف ليدرك المجد أو ليحرز شرف المحاولة دون أن يدركه، ولقد استطاع البحري بذلك أن يجعلنا في قلب رؤية شعرية كونية وعميقة تتسم باستكناه الحياة والوجود الإنساني لا عن طريق التفلسف الجامد الجاف، وإنما عن طريق الشعور المرهف بمعطيات هذا الكون وتصوير حالات وعلاقات مفرداته ومكوناته... يقول الدكتور محمد زكي العشماوي:

«وإذا كانت غاية الفنون أن تجاوبنا بالحقيقة وجهاً لوجه، فإنها لا تفعل ذلك

(١) لاسل أبر كرمي: قواعد النقد الأدبي، ص ٢.

بالفكر وحده، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة عدد الثنائية التي تحدثنا عنها سابقاً ثنائية الروح والمادة. . . وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة حوله من ناحية أخرى. من أجل ذلك قال كولردج: «إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق»^(١).

كما استطاع البحري بفعل من عاطفته السائدة في القصيدة - أن يهب الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، إن يقول كروتشه: «إن العاطفة هي التي تهب الحدس تماسكه ووحدته، وإنما كان الحدس حقاً لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، إن العاطفة، لا الفكرة هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور، ذلكم هو الفن. وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما تعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة. وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة نراها تتضاد بعضها فوق بعض أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصميمًا محببًا، أو فكرة مجردة، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بآثر سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا لأول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا لأننا لا نراها تنحدر عن حالة نفسية، ولا تنشأ عن «باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع دون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب»^(٢).

ويستطرد كروتشه ليعين الصلة الوثقى بين الموسيقى والصور الفنية فيقول:

«هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز، وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة، وهي أن كل الفنون تقترب من الموسيقى» والأصح أن نقول

(١) د. محمد زكي المشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٧٥.

(٢) نفسه، ص ١٠٠، وكذلك بندتو كروتشه: المجلد في فلسفة الفن، ص ٥٤، ٥٥، ٥٦.

ترجمة د. سامي الدروبي - دار الأوبند دمشق، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤.

«كل الفنون موسيقى» إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية مستبعدين الصور التي تنى بناءً ألياً أو ترسّف في أثقال الواقعية. وهناك فكرة أخرى لا تقل عن هذه شهرة ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوءه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامة هي أن «كل منظر حالة نفسية»، وتلك حقيقة لا شك فيها لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن»^(١).

وعن صلة الحدس والخيال بالغنائية يقول كروتشه:

«فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً، ليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس، وإنما هي مرادف له، هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية، فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما تسميه صورة دائماً مجموعة من الصور، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل النسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى، بحيث إذا نظرت لها بمنظار الفن لم تبدل - لكونها عملية - جسماً حياً. بل جسماً ألياً، أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغنائية في صورة النعت في القيمة، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى يعرف الفن أكمل تعريف»^(٢).

وبعد هذا العرض الشيق والعميق لجملة من أهم حقائق الخلق الفني نشاءل: ترى هل كان بوسع البحري - بدون تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ذات الواحد والأربعين بيتاً - أن يضعنا في قلب هذا الموضوع الإنساني العميق المتجانس في فكره وعواطفه؟ وهل كان بوسع، دون هيمنة الخيال أو الحدس وتوجيهه لعمله الفني وتوجيهه بين مفرداته، أن يخلق بنا في سموات الفن عبر قصيدته ذات الـ ٤٦ بيتاً، الفنية بين مفرداتها وتراكيبها وصورها الجزئية وموسيقاها وتنويعاتها الثلاثة على التيار العاطفي النفسي الأساسي فيها؟؟

(١) العشماوي. قضايا النقد، ص ١٠١، وكذلك كروتشه في فلسفة الفن، ص ٥٦،

(٢) العشماوي نفسه، ص ١٠٢. وكذلك كروتشه، ص ٥٧، ٥٨

وإذا كان البحري هو الشاعر الذي أراد^١، ر فغنى كما يقول ابن الأثير^(١)، وإذا كان الرأي - في القديم والحديث - قد انعقد على مقدرة في استخدام فن الصوت والموسيقى في التعبير عن المعنى وتصويره - ومن ثم في توليد كلفة طاغية وعارمة لدى الآخرين فلأن ما أسلفناه من تحليل كولردج وتحليل كروتشة، وكلاهما يفصح بعمق عن جذرية العلاقة بين الموسيقى والشعر، وعضوية ارتباطها بالخيال والصور لا أحسبه يتحقق لدى شاعر في العربية قدر تحققه لدى البحري.. ومن ثم يزداد عجبي لما ذهب إليه أستاذي الجليل الدكتور شوقي ضيف في هذا الخصوص. فهو على الرغم من دراسته العميقة للأداء الموسيقي لدى البحري وعلى الرغم من تقديره لنبوغ الرجل في هذا المجال نبوغاً متميزاً، فإنه يفضل على تلك العبقرية في التعبير عن المعنى بالصوت والموسيقى - والموسيقى لب الشعر الغنائي كما أسلفنا - يفضل عليها ما نحى إليه أبو تمام من إغراق الشعر بتعقيدات المعاني وتزويقات البديع وشكليات التفلسف، وكأن تلك المسالك المقحمة على طبيعة هذا الفن - وليس صنيع البحري في صياغته ولغته الشعرية - هي الطريق الأمثل للإبداع في هذا المجال.

وفي الحق إنني أرى تلك القضية من أخطر قضايا الشعر العربي. لا في القديم فعسب بل في العصر الحديث أيضاً. فقد جاء على جانب من النقد العربي المعاصر حين من الدهر، اعتبر فيه أغنى وأخصب وأصل عناصر الشعر الغنائي - وهي الموسيقى والغنى بالشاعر والعواطف الإنسانية - ظواهر معينة فيه، ولا أجد أبلغ ولا أكد في حسم تلك القضية - بالإضافة إلى ما أسلفت من آراء كولردج وكروتشة المؤكدة للأهمية القصوى للموسيقى باعتبارها الهبة الإلهية التي يستحيل على المرء بدونها أن يكون شاعراً - من أن أورد أيضاً تعريف كولردج للقصيدة، إذ ينطوي ذلك التعريف على مزيد من الضوء الكاشف لأبعاد تلك القضية البالغة الأهمية:

يقول كولردج: 'والقصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي يضاد الأعمال العملية في أنه يفترض توصيل اللغة لا الحقيقة هو غايته المباشرة، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى التي تشترك معه في هذه الغاية في أنه يرمي إلى إثارة لذة هائلة من العمل باعتباره كلاً يتمشى مع اللغة المتميزة التي يبعثها كل جزء من

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، ص ٣٦٩.

الأجزاء المكونة لهذا العمل... وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة التي هي جديرة بهذا الاسم فلني أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملاً يتأزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضاً، ويساهم كل جزء فيها بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة... ويتفق جميع النقاد الفلاسفة في كل العصور مع الحكم النهائي الذي كونه الناس في جميع الأقطار، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين: إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام وتبدل يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً منسجماً مع غيره، وإما تأليفاً غير سوي يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء التي يتألف منها. فلكي يصبح الغزل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارئ إلى الأمام فيحفزه على المضي في القراءة، وليس ذلك فقط أو أولاً، بسبب دافع الاستطلاع الآلي لديه، أو لأنه به رغبة ملحة في الوصول إلى الحل النهائي وإنما بسبب ما يجده من لذة حينما ينشط ذهنه وتجذبه مباحج الرحلة ذاتها، ويجب على القارئ أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلاً إلى الوراء، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التي تمكنه من المضي إلى الأمام، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية، أو كأنه بحركة الصوت وهو يتنقل في الهواء^(١).

إن صياغة البحري لدالته ولغته الشعرية وصنعتة الفنية فيها صادرة كلها - فيما أرى عن موهبة شغرية غنائية أصيلة ومثقة، ومن ثم فقد جاءت مثقفة وتلك المنطلقات النقدية التي استخلصها عمالقة النقد ابتداء من سقراط وانتهاء بـ كولريج وهم في الحقيقة لم يستخلصوها إلا من طول النظر والمعايشة الدائنة الدارسة والمتذوقة لروائع التراث العالمي في الشعر الغنائي، ونحن لا نزعزع أن تلك الأسس النظرية للخلق الفني المبدع في هذا المجال كانت متبلورة في القديم، ولكننا نزعزع أن الشعراء الكبار في كل العصور ليسوا في حاجة إلى تلك الأسس - ابتداء - كي يدعوا من خلالها. بل هم الذين يرهصون لقيام النقد باستخلاص تلك الأسس من معطياتهم الفنية. وإذا كان البعض قد رمى النقد القديم لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل بالتجاوز والافتقار إلى التعليل والتفصيل الكافين حينما نحوا إلى

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولريج، ص ١٥٠.

التتويه بفضل البحري والإشادة بشاعريته، فليس بوسعنا - بعد - أن نه - في النقد الحديث مثل هذا الرأي المهم بالافتقار إلى العلمية النقدية... وبو - الذين إن ما أسلفناه من وجهات نظر سقراط وأرسطو، ثم كولردج وكروتشه وغيرهما من النقاد المحدثين في طبيعة الشعر الغنائي ومكان الموسيقى والعواطف من له، توفر لنا ما قد يكون النقد العربي القديم قد افتقده من نظير للمبادئ وتعليل دقيق للأحكام، وإن كانت الآراء مهما تعددت في قيمة هذا النقد لا تنكر اتسامه بدقة النظر ورهافة الذوق والإحساس ومن ثم انتهاءه إلى نفس الأحكام التي انتهى إليها النقد الحديث.

وأود أن أقر هنا بما أقر به الأملدي من نيف والف عام، وهو أنني أتعشق الأصالة في الفن، ومن ثم أحب فن البحري وأقدره حق قدره، ولكنني أملك اليوم من منجزات النقد الحديث ومعطياته ما قد يمكنني من تعليل هذا الحب وتفسير هذا التقدير وهو أمر ربما لم يسعف التطور الفني للنقد القديم به أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل على وجه كافٍ وعلى ذلك فإنني أقول بأننا إذا كنا نتحدث عن الشعر العربي ذي الطبيعة الغنائية العميقة، فلا معدي لنا من تقديم البحري درجات على أبي تمام، ليس هذا فحسب، بل لا معدي لنا أيضاً من إدانة صنيع أبي تمام ومنحاه في تصور الشعر وصياغته، وإدانة المحاولات الشعرية والنقدية المشابهة في العصر الحديث.

وسبق أن أشرت إلى الإضافة الخصبة التي أضافها الدكتور شوقي ضيف بدراسته لطرق الأداء الصوتي عند البحري ولكنه - مع أسف - لم ير فيها ما رآه النقد الحديث من علاقة جذرية صميمة للموسيقى بكل من العاطفة والخيال والوحدة الفنية والتصوير كما أسلفنا القول في ذلك، وقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن قدرة البحري على فن الصوت يمكن تفسيرها على أنها أثر من آثار الغناء فيما أسماه بالشعر التقليدي أو بالموسيقى الداخلية فيه، فليست القضية إذن - كما أسلفنا - هي طبيعة الشعر العربي الغنائية الصرفة والصلة الوثقى التي للموسيقى لكل عناصر الإبداع فيه، ثم تلك الموهبة الفنية المثقفة للبحري وقدرته في صياغته على استلهاهم أخص خصائص فنه ودفع تلك الخصائص إلى التآلق وإلى البوح بما فيها من قدرات فنية هائلة.

يقول الدكتور شوقي ضيف «وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر

التقليدي فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب «الموسيقى الداخلية» وما يستتبعه ضبطها من عناية بقتون البديع الصوتية. ولعل أهم شاعر تقليدي نجده في هذا الجانب هو البحترى، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة، حتى ليروع النقاد روعة بالغة، وحقاً أنه ملأ آذان عصره بالخان عذبة جميلة^(١).

ويتساءل الدكتور شوقي ضيف عن الكيفية التي نقيس ونحلل بها هذه الموسيقى الداخلية ويشير إلى ما قرره النقاد ومنهم لامبورن من أن العروض يقىس الموسيقى الخارجية للشعر فحسب ويعجز عن قياس الموسيقى الداخلية لأنها قيم صوتية خفية^(٢) بل إن سبنجارن يذهب في كتابه النقد الخالق إلى أن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ويختلفان في أثر كل منهما^(٣).

ثم يشير الدكتور عبد القاهر الجرجاني اكتشافه قواعد النظم وكيف أنه اتخذ منها وسيلة لتحليل (الموسيقى الداخلية) وكيف أنه (اتخذ من البحترى وشعره دليله على هذه القواعد التي وضعها^(٤)) ثم يورد الدكتور أبيات البحترى في مدح الفتح ابن خاقان، وسبق أن أوردناها وأوردنا منهاج عبد القاهر في تحليلها لتفسير ما حفلت به من جمال فني وقدرة على الأداء والإيجاء.

ويرى الدكتور في منحنى عبد القاهر منهجاً لا يكشف حتى الموسيقى الخارجية العروضية ناهيك عن الموسيقى الداخلية للشعر، يقول في ذلك: «ويبدى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذ من النحو، ولكن فاتته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض، فأولى به ألا يكشف الموسيقى الداخلية موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة تفكير دقيق في فهم العبارات والأساليب اللغوية، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه في نحو ولا عروض وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحترى وأبي تمام، بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٧٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص ٧٩.

البحثري فستجد فروقاً واختلافات كثيرة^(١)، ثم يذهب الدكتور إلى أن الأجدى من ذلك «أن نرجع إلى ما لاحظته «لامبورن» في كتابه أسس النقد ومن أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ثم المشكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة»^(٢).

والنظر في كتاب لامبورن يدلنا على أنه أساساً كتاب مدرسي للتعريف بالشعر^(٣) وكلمة rudiments تعني الأوليات غير الناضجة ولا تعني الأسس الثابتة ومع ذلك فإن لامبورن لم ينتقص العروض أو يهتمه بعجز، وإنما أضاف إلى ما يحققه الوزن والقافية من موسيقى، ما يحققه الموسيقى الداخلية في هذا الشأن إذ يقول: «هناك في الشعر موسيقى أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي. وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متألفة»^(٤).

ونحن لا شك نقبل ما ذهب إليه لامبورن من الربط الوثيق بين الموسيقى الداخلية، وبين اختيار الكلمات وترتيبها، والمشكلة بين أصوات الكلمات ومعانيها. وسنرى وشيكاً كيف كان للبحثري اليد الطولى في هذين الفنين. . ولكننا - وإن كنا لسنا بصدد الدفاع عن عبد القاهر الذي لا يحتاج إلى أي دفاع - نقول بأن النحو عند الرجل كان يشمل أيضاً كل أبواب ومسائل علم المعاني، بل إن السكاكي أخذ قواعد وأصول وفروع كتابه المفتاح من دلائل عبد القاهر كما نقول بأن عبد القاهر لم يكن يجهل أن البيتين في القصيدة الواحدة تختلف موسيقاهما الداخلية، وذلك طبيعي لاختلاف ما توافر لكل منها من قواعد وأساليب النظم. وبالتالي لاختلاف ما ينطوي عليه كل منها من طاقات موسيقية وإيحائية رغم اتحادهما في موسيقى العروض الخارجية، ولقد كان عبد القاهر على غاية من الوضوح في تقرير ذلك حينما قال: «وإذ قد عرفت أن مدار النظر على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه. فاعلم أن الفروق

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٧٨.

(٢) نفسه، ص ٨٠.

(٣) Lamborn E.A. Greening: The rudiments of criticism (P. 20, 21), second edition, Oxford, 1925.

(٤) Lamborn (p. 30).

والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها^(١).

وعلى أية حال، فقد كان البحري أبرع شاعر عباسي في اختيار الكلمات وترتيبها وهو عمل من صميم الموسيقى التي هي بدورها - كما فصلنا - صميم الشعر الغنائي، ولم يبلغ شاعر عباسي شأوه أبداً. يقول الدكتور شوقي ضيف: «فقد عرف بمهارة واسعة فيه» ويقول الباقلائي: «إنه كان يتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً، وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة»، يحس ابن الأثير إزاءها: «كانها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الخلي» فالفاظه عليها رشاقة وأناقة ولها صوت جميل كوسوسة الخلي. بل قد يكون لها خشخشة الخصى ولكنه حصى من هذا النوع الذي يقول فيه بعض الشعراء:

يروع حصاه حالية العذارى فتلمس جانب العقد التنظيم^(٢)

أما جانب «المشكلة بين اللفظ والمعنى» وهو الجانب الثاني الذي ربط به لامبورن الموسيقى الداخلية، فقد كان الأدباء والنقاد - وعلى رأسهم الجاحظ - يتواصون به كثيراً^(٣) ويقول الدكتور شوقي ضيف: «وكان البحري يستوفيه استيفاءً غربياً حتى ليرتفع في بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذي عرف به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تينسون وفرجيل» ويستشهد الدكتور شوقي ضيف على مقدرة البحري الفائقة في المشكلة بين الألفاظ والمعاني بأبيات من رائية البحري في رثاء المتوكل إذ يقول فيها:

رائية المتوكل:

عمل على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كأن الصبا توفي نذوراً إذا انبرت تراومحه أذيالها وتباكره

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٣. وقد أوردنا حين تحدثنا عن تنفيد المعاني (ص البحث) نصاً للجرجاني يؤكد إدراكه التام لذلك، (الدلائل ص ١٢٧).

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨١. ابن الأثير: المثل السائر، ج ١، ص ١٧٨.

(٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٨١.

(٤) نفسه، ص ٨١.

ورب زمان ناعم ثم عهده ترق حواشيه ويونق ناضره
تغير حسن الجعفري وأنسه وقوض بادي الجعفري وحاضره
تحمل عنه ساكنوه فجاءه فعادت سواء دوره ومقابره^(١)

ويعلق الدكتور على هذه الأبيات وفن أبي عبادة فيها بقوله:

«فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء، إذ اختار البحري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة، أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجزل، لأنه غاضب ناثر وكان ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيما بعد من القصيدة، إذ دعا إلى الانتفاض على من قتلوا المتوكل، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبر هذه المؤامرة. وليس من شك في أن البحري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الناثرة، حتى لكان الألفاظ لها قعقة السلاح ودوي المواقع التعمسة الحزينة، ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية، وكأنه لم تعد فيه بقية، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى، وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح، فهو يرتفع بالصوت وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب وبذلك مثل البحري زفرات الحزن تمثيلاً جيداً، وندب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه تدباً خالداً^(٢)، ومن الواضح أن الدكتور شوقي ضيف قد عالج فنية الأداء الموسيقي، والمواءمة بين الألفاظ والمعاني لدى البحري معالجة قيمة تكشف عن كثير من طاقات الشاعر الفنية، ويمكننا أن نرى في رائية البحري تلك من أسباب النضج الفني أكثر من مجرد التمكن المهووب من طرق الأداء الموسيقي ويمكننا أن نلاحظ من أدوات الأداء الصوتي في القصيدة، ما نحى إليه الشاعر من التدفق في بعض أبياته مع الأسى الغلاب على مشاعره ومناخه النفسي، ومن ثم لم يكن يقف بالمعنى إلا حيث ينتهي دون التقيد بحدود الشطرة الأولى. فتراه يقول في البيت التاسع من القصيدة متحدثاً عما آل إليه قصر الجعفري بعد مصرع المتوكل:

(١) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٦.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٢.

ورحشته حتى كأن لم يقم به أنيس، ولم تحس لعين مناظره
فراه لا يقف بالمعنى إلا حيث تنتهي شحنته في نفسه وذلك عند كلمة
دون التقيد بحدود الشطرة، ويصنع نفس الصنيع في البيت التالي مباشرة
يقول:

كان لم تبت فيه الخلافة طلبة بشاشتها والملك يشرق زاهره
فهو لا يتوقف إلا عند كلمة بشاشتها في الشطر الثاني:

ويقول في البيت السادس عشر من القصيدة:

ولا نصر المعز من كان يرغبي له، وعزيز القوم من عز ناصره
وفي البيت العشرين يقول:

حلوم أضلتها الأمانى ومدة تناهت، وحف أوشكته مقادير
وفي البيت الثلاثين يقول:

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر هرقتم، وجنح الليل سود دياجره

فتمام المعنى لا يكون إلا باتصال شطري كل من الأبيات السالفة عند
الكلمات له، وتناهت، وهرقتم، وهذا يعني - انصهار المعاني والألفاظ وتوحيدها
بذات الشاعر في بوتقة عواطفه المهتاجة الصادقة، تلك العواطف التي ما كان لنا أن
نشعر بها على تلك الدرجة من التوهج والتدفق إلا عبر تجسيدها في صور مشعة
موحية.

وقد مكن للبحثري أيضاً من عظمة الأداء الموسيقي في تلك القصيدة،
مقدرته الفائقة على تكرار الحروف تكراراً ذا صلة دالة وعميقة بحالته النفسية
ومضمون أشعاره، فإتكاء الشاعر على الراء لا يقتصر على الروي فحسب. وإنما يراه
مائلاً لديه في أبياته من الأول حتى الثامن فهو يقول بعد الأبيات الخمسة التي
أثبتناها سلفاً:

إذا نحن زرناه أجد لنا الأسمى وقد كان قبل اليوم يهيج زائره

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه وإذا ذعرت أطلاؤه وجآذره
وإذا صبح فيه بالرحيل فهتكت على عجل أسناره وسنائره

فبالإضافة إلى وجود الراء في القافية، فإننا نجدها ماثلة في الكلمات:
الدهر، نذوراً، انبرت، تراوحه، رب، ترق، الجعفري، دوره، زرنه، القصر،
ريع، سربه، ذعرت، بالرحيل، أسناره.

ولم يكن اتكاء البحري على الراء في تلك الأبيات وغيرها - كما سنرى -
عبثاً. أو مصادفة فالإمكانات الصوتية لهذا الحرف تساعد الشاعر تماماً في تصوير
عواطفه الجريحة المهتاجة إثر مشهده مصرع نديمه والمفيء عليه: الخليفة جعفر
المتوكل، وعلى الرغم من أن الفتح بن خاقان وربما كانت علاقة البحري به أوثق
وصداقته به أرحب - قد صرع مع المتوكل حين تصدى لحمايته، فقد كان من
الطبيعي أن يكون المتوكل - لا الفتح - محوراً لرثاء الشاعر نظراً لأن الخليفة،
بالذات كان هدف تلك المؤامرة، ونظراً لأن مدير الجريمة والمستفيد المباشر منها هو
المنتصر ولد المتوكل وولي عهده وخليفة المسلمين صبيحة الجريمة البشعة وكان لا بد
للتلك العلاقة المقدسة التي تهرأت بسيف المنتصر من أن تكون أساساً ومناخاً للعمل
الفني بأسره، ومن ثم نجد الجعفري... اسم القصر مسرح الجريمة المنسوب إلى
جعفر المتوكل - يطل علينا في القصيدة ثلاث مرات بالإضافة إلى مرة رابعة ذكر فيها
اسم جعفر مباشرة، والراء بعد ذلك، حرف مجهور لثوي متكرر، وهو من أوضح
الأصوات الساكنة في السمع وهو عند القدامى «صوت زلقي» يشبه أصوات اللين
متوسط الرخاوة والشدّة وعند النطق به تتكرر حركة اللسان أكثر من مرة، ومن ثم
لم يكن غريباً من البحري - وهو الشاعر العريق في استخلاص ما بالأصوات من
طاقة فنية على الأداء - أن يكشف الصلة الوثقى لحرف الراء بتجربته وأن يركن
إليه ضمن أدواته الفنية ليدع في تصوير حزنه ولتصوير ما انحدرت إليه الدولة
بأسرها من تمزق سياسي واجتماعي عنيف، وكأننا حينما نسمع رعشة الراء
المتكررة، ثم تعقبها الهاء الساكنة التي قامت مقام الإطلاق في بحر الطويل هنا كأننا
(أمام إنسان يتدفع ثم يقف فجأة لأنه حدث خلل أو موقف لم يكن محسباً... أو
الموت غيلة)^(١)، فحرف الراء هنا لا يقتصر على إحداث نوع من الموسيقى ولكنه

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١١٨، العدد الرابع أكتوبر ٧٦.

مع الهاء الساكنة التي تشبه آهة مكتومة يلف القصيدة بمناخ جنائزي كثيف^(١) وليس غريباً بعد ذلك أن يطل علينا حرف الراء في الأبيات التي تبلور جيشان الشاعر العاطفي في القصيدة فهو حينها يصور أساء لارتكاب الجريمة بإحكام في وقت غاب فيه عن المتوكل أنصاره الذين كان سيحبط وجودهم الجريمة برمتها، وحين يصور سيطرة الأطماع على المتأمرين وتمزيقهم لاواصر أراد الله لها أن تبقى وتصلان نراه يقول:

تخفى له مغتاله تحت غرة	وأولى لمن يغتاله لو يجاهره
فما قاتلت عنه المتون جنوده	ولا دافعت أملاكه وذخائره
ولا نصر المعتز من كان يرجمي	له، وعزيز القوم من عز ناصره
تعرض ريب الدهر من دون فتحه	وغيب عنه في خراسان طاهره
ولو عاش ميت أو تقرب نازح	لدارت من المكروه ثم دوائر
ولو لعبيد الله دعون عليهم	لضاق على وراد أمر مصادره
حلوم أضلتها الأماني ومدة	تناهت.. وحذف أوشكته مقادير
ومغتصب للقتل لم يخش رهطه	ولم يحتمشم أسبابه وأوامره
صريح تقاضاه السيوف حشاشة	يجود بها والموت حر أظافره

ثم إذا أراد أن يصور موقفه وقت الجريمة، وأثرها في نفسه، ومبادئه بالثار ويأسه من ذلك لأن القاتل هو نفسه صاحب الثار، وبذلك يوجه الاتهام مباشرة إلى المنتصر، ثم يدعو عليه بالشر والموت، ويرجو أن تستقر أمور الدولة فيمن يصونها بالتدبير والحكمة.. نراه يقول في ذلك:

أدافع عنه باليدين ولم يكن	ليثني الأعادي أعرل الليل حاسره
ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي	درى القاتل العجلان كيف أساوره
حرام علي الراح بعدك أو أرى	دماً بدم يجري على الأرض مائره
وهل أرجمي أن يطلب الدم وأتر	يد الدهر والموتور بالدم وأتره؟
أكان ولي العهد أضمر غدرة؟؟	فمن عجب أن وُلِّي العهد غادره
فلا مَلِّي الباقي تراث الذي مضى	ولا حملت ذاك الدعاء منابره
ولا وآل المشكوك فيه ولا نجا	من السيف ناضي السيف غدرأوشاهره

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١١٨.

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر هرقتم وجنح الليل سود دياجره
 كأنكم لم تعلموا من وليه وناعيه تحت المرهفات وثائره
 وإني لأرجو أن ترد أموركم إلى خلف من شخصه لا يغادره
 مقلب آراء تخاف أناته إذا أخرق العجلان خيفت بوادره

فالراء مبثوثة فاعلة في الأبيات ضمن كلمات: غرة، نصر، يرحمي، تعرض^(١)، ريب، الدهر، خراسان، تقرب، دارت، المكروه، وراد، أمر، رهطه، صريع، حر، دري، حرام، الراح، أرى، يجري، الأرض، أرغمي، واتر، الدهر، الموتور، أضمر، غدرة، تراث، غدرأ، هرقتم، المرهفات، ترد، أموركم، آراء، الأخرق.

وفي الحق أنه ليس بوسعنا أن نناقش التعبير الموسيقي للبحثري بمعزل عن سائر مفردات لغته الشعرية وأدواته الفنية بالقصيدة، وقد سبق أن رأينا في النصوص النقدية التي أوردناها آنفاً - تلك العروة الوثقى التي توحد الموسيقى بالخيال بالوحدة الفنية في العمل الشعري الغنائي وتصهرها جميعاً - وقد تحولت تلك العناصر إلى قوى مؤثرة ومتأثرة - في بوتقة واحدة تتوهج بالصدق الفني، وعلى ذلك نقول بأن الصدق الفني الذي يتنفس في القصيدة بأسرها وإحساس البحثري العاطفي الغامر والعنيف بمأساة الدولة العباسية المتهاوية من خلال مأساة المتوكل الخليفة المقتول، هو النبع الدافئ والعميق الذي تدفقت منه رؤى الشاعر وصوره الموحية بجوهر علاقته بعمله الشعري، وبالخليفة وبالدولة وبأعمدة الحكم فيها، وعلاقة الابن القاتل بالآب الخليفة القتيل، وعلاقة الخليفة، برجالاته ووزرائه ومستشاريه وهو لم يفعل ذلك من خلال التناول المنطقي للأمر وبالتفكير المجرد فيها، ولا من خلال القصص المحايد للأحداث، إنما أدى ذلك من خلال الصور اليقظي. والمواقف المعبرة بأنفاس الحياة وبرائحة التآمر والموت، والمجمللة بعمة الليل - مسرح الجوىمة - والمصبوغة بلون الدم المهرق الذي غمر كل شيء في تلك الليلة المشؤومة، وعلى الرغم من أقصى درجات الانفعال والثورة النفسية، فقد تمكن البحثري أن ينأى بقصيدته من مثالب التجريد الفكري - والضجيج والصخب الموسيقي، والسلبية والتقليدية في إظهار مشاعر حزنه وأوصاب نفسه،

(١) الديوان، ج-٢، ص ١٠٤٨.

وعلى الرغم من أن القصيدة تدرج ضمن فن الرثاء، في الشعر العربي، إلا أنها تختلف تماماً وترتفع كثيراً عما ألفناه من الصور التقليدية لذلك الفن الشعري، ولعل في ذلك ما يدعم ما ذهبنا إليه كثيراً في هذا البحث - وهو أن القضية في الفن الحقيقي ليست قضية عمود الشعر أو البديع أو التقليد والتجديد، بقدر ما هي قضية الموهبة الناصجة الخالقة، تلك الموهبة التي يمكنها - عن طريق الفن - أن ترقى فوق قيود المذاهب وأن تزحزح الحدود وأن تقرب وتوحد بين الاتجاهات، بل وأن تخلقها خلقاً جديداً.

وكما فعل البحري في دالية الذئب آتفة الذكر، نراه يقدم في رائية المتوكل حركة أو تنويعاً فنياً قبل أن يصل بنا إلى اللحن الرئيسي في قصيدته ألا وهو المشهد الدامي لاغتيال المتوكل. وإذا كان الموت فناً وتدميراً للحياة، فقد وفق البحري غاية التوفيق عندما قدم تنويعه الأول من خلال وصفه لقصر الحكم المدمر أثناء ارتكاب الجريمة وفي عقبها بل ونراه بذلك - شأنه شأن الفنانين الكبار - يرتقي بغنى الوقوف على الأطلال. ويصل خياله الشعري إلى التعبير به عن مقتضى الحال.

يقول البحري:

عمل على القاطول أبخلق دائره	وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كان الصبا توفي نذوراً إذا انبرت	تراوجه أذيالها وتباكسه
ورب زمان ناعم - ثم - عهده	ترق حواشيه، ويوتق ناضره
تغير حسن الجعفري وأنسه	وقوض بادي الجعفري وحاضره
تحمل عنه ساكنوه فجاءة	فعادت سواء دوره ومقابره
إذا نحن زرناء أجد لنا الأسى	وقد كان قبل اليوم يبهج زائره
ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه	وإذا دُعِرت أطلاؤه وجآذره
وإذا صبح فيه بالرحيل فهتكت	على عجل أستاره وستائره
ووحشته، حتى أن لم يقم به	أنيس، ولم تحسن لعين مناظره
كان لم تبت فيه الخلافة طلاقة	بشاشتها، والملك يشرق زاهره
ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها	وبهجتها والعيش غرض مكاسره
فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت	ببيتها أبوابه ومقاصره؟
وأين عميد الناس في كل نوبة	تنوب وناهي الدهر فيهم وأمره؟

إن عاطفة الحزن العميق المتملكة زمام نفس الشاعر، قد ولدت تلك الصورة الكلية المؤتاتية صورة القصر المدمر، وهي عضوية الصلة باللحن الرئيسي بالقصيدة وهو لحن الموت الجنائزي الرهيب. فإذا كان الموت إنهاء للأحياء فإن الدمار إفناء وإنهاء للأشياء، وقد سرت تلك العاطفة الحزينة الجريحة فسادت ولونت مفردات الصورة الكلية من كلمات وتراكيب ووجوه بلاغية وصور جزئية، بل نراها قد فرضت نفسها على تركيب لغوي مستقر فصاغته وفقاً لطبيعتها وبما يدل دلالة تامة على تمزق نفس الشاعر والخلافة العباسية جميعاً، فالمعروف أن قصر الحكم هو رمز في حالتي قوته وضعفه - للخلافة والخلفاء، وقد استخدمه البحري تنويعاً على الحدث الرئيسي وفقاً لهذا التصور، ولما كان مصرع المتوكل حلقة عنيفة في سلسلة انكسار الدولة وإذلالها على أيدي الموالى من الأتراك، فقد استقر في وجدان الشاعر أن الغناء قد دب في أوصال الخلافة منذ مدى بعيد، وليس منذ مصرع المتوكل فحسب، وإذا كان صاحب ثمار القلوب قد تحدث عن ليلة مصرع المتوكل بقوله: هي الليلة التي قتل فيها، وكانت ثلثة الإسلام، وعنوان سقوط المهية. وتاريخ تراجع الخلافة^(١)، فإن للشاعر الفنان رؤى حدسية تستخلص جوهر الأحداث وتربط النتائج بالأسباب، ومن ثم نرى البحري يقول في وصف دمار القصر رمز الخلافة: أخلق دائره. والمتداول أن يقال دثر مخلقه. وليس لنا أن نفترض هنا خطأ البحري أو سهوه فصياغته عنه للمعنى واضحة الدلالة على ما يوجب بأعماقه من إحساس بكثافة وشناعة ما انتهت إليه الدولة من تمزق بدأ منذ أمد بعيد وتكتف بمصرع المتوكل فالذي أخلق وبلي هو شيء في الحقيقة قد اندثر وفني - في شعور الشاعر ولا شعوره معاً - منذ أن تسلط الأتراك وصارت لهم الكلمة، وغلبت عليهم المطامع والأهواء في تنصيب الخلفاء وعزلهم... بل وقتلهم أيضاً. إن العاطفة الحزينة السائدة قد تمكنت عبر الخيال الفني للشاعر من أن توحد بين الصورتين الكليتين للتنويع الأول وللحن الأساسي، وأن يسري في تفاصيل الصورتين جميعاً فتصهرها وتندرد عنها التضاد والتنافر، فتدمير القصر - في لغة الفن الموحي - ناتج عن جيوش الزمن والحن التي تتوالى غاراتها عليه - وتلك هي الرؤية الميتافيزيقية البعيدة للأسباب والنتائج - تسبق إلى تعبير البحري قبل أن يذكر السبب المباشر للدمار على أيدي المتآمرين، فهم وسائل الدهر وأدواته المحسيسة في تنفيذ

(١) الثعالي: ثمار القلوب، ص ١٩٠.

الدمار اليس قول البحري في الرائية :

محل على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
وثيق الصلة بقوله في دالية الذئب :

لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له رد

بلى.. إنه وثيق الصلة، فكلاهما يرد النتائج إلى سببها الرئيسي البعيد وهو الدهر الخسيس، قبل أن يردها إلى أسبابها القريبة المباشرة، وهي الأقارب والذئب في الدالية، والمتأمرين في رائية المتوكل، وإذا كان الوفاء قد عدم بين بني الإنسان، فما يزيد الأمر سوءاً بالنسبة لقضية الأخلاق أن يتوافر في مظاهر الطبيعة فتزور رياح الصبا القصر كل صباح وكل مساء وكما تتضح الصورة بأجزائها، تتضح أيضاً بما يخالفها فالقصر المدمر المباح قد شهد قبلاً زمناً رقيق الحاشية ودبع الصفاء مونق النضرة والبهاء، ثم تبدد ذلك وقوض وصار الحسن الجميل إلى قبح دميم، وروع ساكنو القصر حال تدميره فهجروه مذعورين ويصبح القصر المهجور المدمر في مثل صمت المقابر وكآبتها... وبعد أن كان منبعاً للبهجة والسعادة بات مصدراً متجدداً للكآبة والأحزان.

والبحري يؤثر دائماً أن يقول من خلال الفن المصور لا من خلال الوعظ والتقرير فليس أدل على بشاعة المؤامرة وشراسة المتأمرين من تلك الصور التي تظهر حال القصر قبل الجريمة وحاله أثناءها وبعدها. فإذا كانت أطلال القصر وجآذره وسائر ما في حديقة حيوانه قد روع وعصف به الذعر، فلا شك أن نساء القصر وصغارهم قد كانوا أشد ترويعاً وأعنف ذعراً وهم مأخوذون بصيحات النذير والتحذير، وتمزيق الأستار واقتحام المقاصير. فكان ذلك القصر الذي استبيح وانتهكت حرمانه لم يكن قبل قليل من الزمن محط أنظار الدنيا ومجمع زينتها وبهاءها ومصدراً لقوة الملك وجمال الحياة جميعاً. وكان هيئته وتحصيناته وكل ما يحجبه عن غير أهله لم يكن شيئاً مذكوراً.

وكان البحري موفقاً غاية التوفيق حينما تخلص من اغتيال القصر وانتقل إلى اغتيال المتوكل عبر البيتتين التاليين:

فأبى الحجاب الصعب حيث تمنعت هبتها أبوابه وهذا صوره؟

وأين عميد الناس في كل نوبة تنوب وناهي الدهر فيهم وأمره؟

فنحن نشعر - عبر هذين البيتين - كيف وحد البحري باقتدار الفنان بين القصر والمتوكل، بين الرمز والمرموز به إليه وأقام بينها صلة حميمة جعلت من كليهما وجهاً لنفس العملة ثم وجدنا أنفسنا - ببساطة أخاذة - في قلب جريمة الاغتيال فيقول: البحري في البيت التالي مباشرة:

تخفى له مغتاله تحت غرة وأولى لمن يغتاله لو يجاهره

إننا هنا بمصاحبة فنان عليم بأسرار فنه، متغلب، على المشكلة العسيرة التي تواجه الفنانين كي يعبروا عما بداخلهم دون السقوط في حبال الشرية المسطحة أو التعمية المعتمة أو الطنين المزعج.

ولقد كانت صورة الشاعر الجزئية - في القصيدة بأسرها - نابعة من صورته الأساسية المعبرتين والمؤاتيتين تماماً لعاطفته الجريحة السائدة، وتمكن من خلال الوحدة الفنية في عمله وهيمنة الخيال على صياغته من أن يوحد بين صوره وأن يدفعها لتعزف نفس اللحن الحزين، وإن بدا بعضها - في الظاهر متعارضاً، فهو يقول مثلاً - في البيتين الأول والثاني:

عمل على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كان الصبا توفي نذوراً إذا انبرت تسراوحه أذيلها وتباكره

فصورة وفاء ربح الصبا قد تتصادم - شكلاً - مع القصر الدائر وجيوش الدهر المغيرة ولكنها - في حقيقتها - تتلاءم وتتكامل معها تماماً من حيث هي تبرز انعدام الوفاء في الإنسان على حين توافره في الطبيعة والأشياء، وفي ذلك إرهاد في رائع وإيحاء موفق بما ستضم عليه القصيدة جناحيها من أخلاق مهترقة وأحداث دامية. وهو كذلك في كل الصور الجزئية التي عبر بها عن بهاء القصر وعظمة الملك وأهنته قبل الأحداث، إنما أراد أن يبرز ويؤكد سوء صنيع المتأمرين بما أشاعوه من موت ودمار حين ارتكبوا جريمتهم، وقد كان من الطبيعي أن تكون صور الشاعر في الغالب بصرية تشخيصية، فهو بذلك صادق مع موهبته القادرة على الرسم والتصوير والتجسيم، وصادق - من ناحية أخرى - مع طبيعة التجربة إذ إنه يتناول أحداثاً واقعية عايشها بنفسه واصطلى بأتونها مباشرة، وفي حديث الشاعر عما كان، وعما يكره من أشياء، وعما يؤله أو يزدريه من أفعال، نراه يعمد إلى التنكير في

الأسياء، وإلى صيغة الماضي والمبني للمجهول في الأفعال، فهو في ذكره للقصر الذي تحول إلى أثر وذكرى يقول:

حمل على القاطول، وفي تذكرو لعهود النعيم المنتهية يقول: ورب زمان ناعم، فيضيف التقليل إلى التنكير، وفي حديثه عن الأنس الذهاب والجمال الغائب وجآذرو القصر المروعة يقول:

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه وإذا ذعرت أطلاؤه وجآذره
ووحشته حتى كأن لم يقم به أنيس ولم تحسن لعين مناظره

وفي الأفعال المرفوضة نراه يأتي بالماضي ويبني للمجهول فيقول:

أخلق دائره- وعادت صروف الدهر تحمل عنه ساكنه- فعادت سواء دوره ومقاربه ولم
تبت فيه الخلافة- لم تجمع الدنيا لصاقت على وراة أمر مصادره- ريع سربه- صبح فيه بالرحيل-
هتكت على عجل أستاذه وستاذه...

فمن عجب أن ولي العهد غادره- لم يخش رهطه- لم يحشم أسبابه وأواصره حتى إذا أراد أن
يضيفي على تعبيراته حضوراً شعرياً واستمراراً، نراه يعتمد إلى التعريف والمضاربة فيقول:

كان الصبا توفي نذوراً إذا انبرت- تراوحه أذيالها وتياكره- تغير حسن الجعفري، أجد لنا
الأنس- الحجاب الصعب- عميد الناس- صريح تقاضاه السيوف حشاشة يجود بها، أدافع عنه
باليدين- كيف أساوره، أرى دماً بدم يجري على الأرض مائه- لنعم الدم المسفوح... الخ.

كما نراه قد استخدم صيغة تفعل خمس مرات لما فيها من دلالة على القصد أو الثبات
فيقول تغير حسن الجعفري، محمل عنه ساكنه- تحفسي مغتاله، تعرض ريب الدهر،
وتقرب نازح، في استفهامه عما كان، يلجأ لاستخدام أين فيقول: فأين الحجاب الصعب؟
وأين عميد الناس؟ وهو استفهام مسرل بمزيج من الضعف والأسى معاً، وفي استفهامه
الاستنكاري الذي يتهم فيه المنتصر بالقتل نراه يرتفع بصوت الاستفهام ويستخدم الهمزة
لانعدام الفاصل بينها وبين مضمون الكلام بعدها فيقول: أكان ولي العهد أضمر غدره؟
والاستخدام البديعي للشاعر في القصيدة يتسق تماماً مع مذهبه المعتدل البعيد عن التكلف
فيه. ومن رائع صنيعه تقسيمه المحلل لعوامل المأساة في قوله:

حلو أصلتها الأساني، ومدة تناهت، وحف أوشكته مقادرو
وعلى ما عرف به البحري من كلف شديد بالألوان، نراه لم يستخدم منها في

القصيد إلا الأحمر والأسود لارتباط كليهما العضوي الوثيق بالتجربة، وهل كان من الممكن للشاعر المطبوع الصادق: البحري، أن يتناول تلك التجربة المروعة دون أن يتدفق في قصيدته الأحمر لون الدم المهرق الذي سفتح، ودون أن يجللها بالأسود: لون الليل الحزين الذي استعان به المتأملون لارتكاب الجريمة... ما كان للبحري إلا أن يفعل ذلك بأستاذية تنقي وتصوغ وتوحي فيقول:

صريع تقاضاه السيوف حشاشة يجود بها والليل حمر أظافره
لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر هرقتم وحنح الليل سود دياجره

وفي الحق أن عوامل كثيرة قد تضافرت وأدت إلى تسنم البحري إلى ذروة فنية رفيعة في قصيدته تلك، فهو بالإضافة إلى موهبته الدافقة وطبعه الصادق، كان قد تجاوز منتصف العمر بقليل، إذ قتل المتوكل في عام ٢٤٧هـ، فالبحري إذن في الثالثة والأربعين من عمره، موفور التجربة والنضج الفني، هذا بالإضافة إلى عمق الروابط المعنوية والمادية التي شدته إلى المتوكل، وإلى عنف التجربة التي تمت بحضرته فأنصهر في أتونها بعد أن عايش التيارات السياسية والاجتماعية المروعة التي أدت إليها والتي أعقبتها. وعلى ذلك فكل عوامل التفوق الفني قد اجتمعت للبحري في تلك التجربة ومن ثم كان من المحتم أن يبدع وأن يتألق، وأن يقول ثعلب في الرائية إنه ليس للعرب قرشية مثلها^(١).

ويورد الدكتور شوقي ضيف نموذجاً آخر لمقدرة البحري على الصياغة الصوتية للمعاني يورد أبياتاً ضمن قصيدته الشهيرة في وصف بركة المتوكل ومطلعا:

وصف البركة:

مبلوا إلى الدار من ليل نحيها نعم ونسألها عن بعض أهلها^(٢)
يقول البحري في وصف البركة:
تنحط فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها

(١) الحصري: زهر الآداب، ج ١، ص ١٩٥.

(٢) الديوان، ج ٤، ص ٢٤١٤.

كأنما الفضة البيضاء سائلة من السباتك تجري في مجاريها
إذا علتها الصبا أبدت لها حيكاً مثل الجواشن مصقلاً حواشيها
فروق الشمس أحياناً يضاحكها وريق الغيث أحياناً يياكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلاً حسبت ساء ركبت فيها^(١)

يقول الدكتور معلقاً على تلك الأبيات: «إنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته، فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحس هذه الحال من شدة اقتضائها نوافيها.. وأياً كان فالبحري كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه وكيف يشرح لقوافيه، وكيف يهيء لها مكانها، ويصف الأذان للقائها إذ كان شاعراً ممتازاً في فن الصوت وإن استمر يستمد من القيثارة العتيقة قيثاره الرعاة القدماء التي حطمها أصحاب الشعر الغنائي - كما رأينا - في كثير من صورها وجوانبها، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة معجبة شأن الموسيقيين الممتازين»^(٢).

وإذا كانت ألفاظ البحري في الأبيات تعبر بأنفاسها عن معانيها، فليس الأمر إذن أمر - «حلية الصوت وزينته» كما يذهب الدكتور، فالحلية والزينة لها مفهوم البهرج الخارجي المجلوب للتزيق فحسب، والموسيقى عند البحري معبرة عن صميم تجربته وهي - كما أسلفنا - من صميم فن الشعر الغنائي، ولسنا محتاجين لتفسير تفوق البحري في الصياغة الموسيقية إلى القول بأنها أثر من آثار الغناء العباسي»^(٣).

فتلك الموسيقية هي طبيعة ذلك النوع من الشعر، ثم إنها - بعد ذلك - وجدت من لدن البحري موهبة مرهفة تعاملت باقتدار مع هذا الجانب الأصيل من جوانب الشعر بعد أن اكتشفته وتذوقته ولا أدل على ذلك من قول الدكتور بأن البحري استمد موسيقاه (من القيثارة العتيقة - قيثاره الرعاة القدماء التي حطمها أصحاب الشعر الغنائي)^(٤) ولا أدل على ذلك أيضاً من أن كثيراً من القطع المغناة

(١) الديوان، ج ٤، ص ٢٤١٨.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٣.

(٣) نفسه، ص ٧٦ وما بعدها.

(٤) نفسه، ص ٨٣.

لم تكن ترقى في روعة موسيقاها إلى كثير من مقطوعات البحري التي لا نعرف أن المغنين قد تناولوها، ومنها أبياته في وصف البركة، وأبياته التي سنعرض لها في السينة، وأبياته العاطفية الدالية - تلك التي كان أبو هلال العسكري معجباً بها^(١) أيما إعجاب والتي وصفها بأنها «من المنظوم المطمع الممتنع».

مقدمة غزلية:

يقول البحري متغزلاً، وعهداً لإحدى مدحه في المتوكل:

لي حبيب قد لج في الحجر جداً	وأعداد الصدود منه وأبداً
فو فنون يريك في كل يوم	خلقاً من جفائه مستجداً
يتألم منعاً، وينعم إسعاً	فأ، ويدنو وصلأ، ويبعد صدا
أغتدي راضياً، وقد بت غضباً	ن، وأمسي مولئ، وأصبح عبداً
وبنفس أفتدي عل كل حال	شادناً لو يمس بالحسن أعدى
مر بي خالياً فاطمع في الوصل	ل، وعرضت بالسلام فرداً
وثنى خذّه إليّ على نحو	ف، فقبلت جلناراً وورداً
سيدي أنت، ما تعرضت ظلماً	فأجازى به، ولا خنت عهداً
رق لي من مدامع ليس ترقا	وارث لي من جوانع ليس عهداً
أمراتي مستبدلاً بك ما عشد	ت بديلاً، وواجداً منك بداً؟
حماض هـ، أنت أفر الحما	ظاً وأحل شكلاً، وأحسن قد(٢)

ويمكننا القول إن البحري - بموسيقاه في تلك المقطوعة - قد شارف أفق الكمال في هذا المجال... يقول الدكتور شوقي ضيف: «فأنت تراه يبدأ فيوفق بين الشطرين في المطلق، ويجعلها مصرعين هذا التصريح الذي كان يعجب به أصحاب البيان، ولا يكتفي بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين».

فقد تكررت الجيم في الشطر الأول، كما تكررت الدال في الشطر الثاني. فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً إذ جاء بكلمة يتأبى كأنها مشدودة إلى كلمة ينعم بواسطة هذا الرباط المحكم «منعاً» وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتي بين الحروف

(١) أبو هلال العسكري: الصنائع، ص ٦١-٦٣.

(٢) الديوان، ج ٢، ص ٧١١.

والكلمات من صلة في العبارات، وما يزال البحري يطلب هذا التوافق الصوتي، حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم آخرين على نسقها وحركاتها، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا الطباق الصوتي بين «يدنو ويبعد ووصلاً وصدأً، وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى، ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يعرف به البحري . . . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهمته معرفة دقيقة، وانظر إليه في البيت الرابع . . . كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرباية بين كلماته، فكل كلمة تقبل على أختها، تقبل أمسي على أصبح، ومولى على عبداً. كأن الكلمات من أسرة واحدة، وليست هذه الأسرة إلا أسرة الطباق الصوتي «وما يستتبعه من تقسيم»^(١) - ويمكننا القول إن صياغة البيت لم تنجز «الطاقب الصوتي» فحسب بل حققت الطباق المعنوي أيضاً، وهو طباق لم يأت عبثاً، ولا من أجل التزيين والزينة، وإنما هو عضوي الصلة بالتجربة وبإمكانية التعبير عنها، فالبحري يتحدث عما يعانيه من لوعة الحب. وهذه حال شعورية يعانيها من تقلب عواطف المحبوب وقد أرهص بذلك في البيت الأول حين تحدث عن الحجر، وهو أشد مظاهر هذا القلب وأكثرها سلبية، فتراه يقول:

لي حبيب قد لج في الحجر جداً وأعاد الصدود منه وأبدا

ثم نراه يلخص ذلك السلوك العاطفي من محبوه فيقول:

ذو فنون، يريك في كل يوم خلقاً من جفائه مستجداً.

فالمحبوب إذن متقلب السلوك العاطفي، له في كل وقت غط جديد فيه، ونحن - بعد ذلك - مشوقون لمعرفة مظاهر وتفاصيل تلك الفنون من تغير وتقلب المحبوب ومن ثم يسعنا البحري بالبيت الثالث مشتملاً على ذلك الذي شدنا إليه بعد أن أرهص به في البيت الأول ولخصه في البيت الثاني . . . فيقول في البيت الثالث:

يتأبى منعاً، وينعم إسعاً. قائاً، ويدنو محلاً، ويبعد صدا

ثم نراه يثري التعبير وينتبه ويصل به إلى غايته، فيورد لنا في البيت الرابع

(١) شوقي ضيف الفن ومذاهبه، ص ٨٥

أثر ذلك التقلب العاطفي من الحبيب، في عواطفه وانفعالاته هو، إن رد الفعل مرتبط لا شك بالفعل - خاصة في علاقات الحب وارتباطات المشاعر - . . وعلى ذلك يصور لنا هذا القلق الحائر الذي يعتربه فيقول:

أغتدي راضياً وقد بت غضباً ن، وأمسى مولى وأصبح عبداً

ولأن الحب القوي الصادق لا يبقى فيه للمنطق الدقيق حساب، ومن ثم فقد يكون عطاء من جانب واحد. فنحن نرى البحري يقول - مسفراً عن عميق عواطفه رغم تقلبات المحبوب:

وبنفسى أفدي - على كل حال شادناً لو يس، بالحسن أعدى

وعلى ذلك فالرأي عندي أن هذا التفوق الرائع في الصياغة الموسيقية ناتج عن أن المعاني قد نظمت أولاً في نفس الشاعر واستقرت، ولما كان البحري متمكناً من أدوات فنه عليمًا بأسرار صناعته. بعيداً عن التكلف والتعمل، فقد استطاع أن يصوغ مكون ذاته وتيارات عواطفه وفقاً لقواعد النظم وأصوله، فجاءت على هذه الصورة التي بين أيدينا من الغنى المعنوي والموسيقى جميعاً.

ويواصل الدكتور شوقي ضيف تحليله لصنيع البحري فيقول: «وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين. بنفسى أفدي. ألا تحس أنها متشابكتان كأنهما عقدتا الحناصر وانظر في البيت السابع إلى الجملتان والورد تر البحري يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذي كان يعجب به أصحاب البديع والذي سمي بعد مراعاة النظر، وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قراها فقد تتابعت منسقة تنسيقاً جيداً وما هي (أبدأ صدا، أعدى، فردا، وردا، عهدا، نهدا، ندا، قدا) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها، وسمى أصحاب البديع ذلك بعد بالتطريز وهو وشي غريب، واستمع إلى هذا البيت:

رق لي من مدامع ليس ترقاً وارث لي من جوانح ليس نهداً

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين، وكان كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير:

حاش لله، أنت أفتر الحأ ظاً، وأحل شكلاً، وأحسن قداً

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه في البيت السابق، وهو وجه من وجوه التوافق الصوقي ويسميه أصحاب البديع باسم المائلة^(١).

والرأي عندي أن البحري لم ينح في البيت الأخير إلى المائلة كما فعل في البيت التاسع وإنما استطاع أن يحقق الجمال الفني فيه بوسائل أخرى منها أن هذا البيت الأخير، جاء بمثابة إجابة ضمنية على التساؤل الاستنكاري في البيت السابق عليه ثم نرى البحري ينفي احتمال توقيفه إلى بديل من حبيبه، وينفي ويستنكر تفكيره في ذلك مستخدماً عبارة حاش الله بما لها من ظلال وإيحاءات في الشمول والاستبعاد، وكأن مجرد الظن فيها نفاه واستنكره مما لا يجوز التفكير فيه، ثم نراه يستوفي أسباب ذلك الاستبعاد والاستنكار في غمط رائع من أنماط حسن التقسيم المعتمد على التفضيل المطلق لما يمتاز به المحبوب من لحظ فائن، وشكل حلو، وقد حسن.

ثم يقول الدكتور: «ونحن لا نتصفح ديوان البحري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد، إذ استطاعت أن تنهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء، شعراء البادية، والحق أن البحري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى»^(٢).

وفي الحق أنني أذهب إلى أن المجد الحقيقي للبحري يتمثل في قدرته الفذة على الصياغة الشعرية وفقاً لما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي ذو الطبيعة الغنائية الدافقة الدافئة، فهو - فيما أرى - لم يأت بجديد، بل هو لم يزعم أنه حاول ذلك، وغاية الأمر أن الرجل كان ذا حس جمالي متألق وخيال فني مرهف ومهيمن، كما أنه أوتي موهبة دعمها بالثقافة وبالتصور العميق للسلس لطبيعة فنه الشعري، ومن ثم لأدهوات النبوغ فيه، فإنه إذ ليس قضية قديم وجدبد وبادية وحضر، وبالأدق ليست قضية المذهب، بل بقدر ما هي قضية الفنان الموهوب المتسكن الذي يرحل الحدود بين المذاهب بل يخلفها خلقاً وينجاوزها تجاوزاً - والفرق بين شعر البحري وغيره ليس في الحقيقة إلا فرقاً بين الشعراء وقدراتهم، ولا أجد فرقاً في

(١) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٦.

(٢) نفسه، ص ٨٦.

ذلك بين بداية ومتحضرين، كما أنني أنظر في شعر البحري فأجده لا يندرج تحت مذهب بعينه من مذهبي عمود الشعر والبديع، فهو من حيث الموضوعات لم يأت بجديد وإن كان قد ارتقى وتطور بقني الوصف والوقوف على الأطلال، وهو من حيث الصياغة قد نحى إلى التعبير القوي البسيط الموحي البعيد عن التعقيد اللفظي والمعنوي. وإن كان قد أخذ من البديع خير ما فيه مما لا يضر بقضيته ومما لا يبدو فيه التعامل المقيت والتكلف الكريه، أو مما يقنعنا - في أقل القليل - بأنه كذلك نظراً لما أسلفناه من تصور البحري السليم لطبيعة الشعر العربي، ولموهبته المثقفة ولتمكنه من أدوات فنه جميعاً.

وموسيقى البحري - بعد - ليست - فيما أرى - من قبيل الترف الصوتي الشديد فالترف أبهة وتنعم وبهرج يمكن الاستغناء عنها جميعاً، أما الموسيقى فهي كما أسلفنا جوهر الشعر الغنائي ولبه وكم يكون رائعاً ومؤاتياً أن يحفل مجال الإبداع الشعري بالعديد ممن لهم قدرات البحري ومواهبه في الكشف عن أئمن وأقيم معطيات الجمال الفني فيه.

السينية:

ولعل سينية البحري - تلك الرائعة التي وقف الفن والإنسان والتذوق وسيفنون برحابها طويلاً - لعل تلك الرائعة جماع لفن الرجل وعبقريته وخبرة عمره جميعاً فقد أنشأها البحري سنة ٢٧٠هـ^(١) وقد شارف على السبعين، تلك السن التي تبلغ فيها الموهبة غايتها من النضج، وتبلغ القدرة على النظر في الحياة واستكناه جوهرها غايتها من التبلور والنفاذ. ويبدو أن الدهر كان قد انصرف عن الشاعر في تلك الآونة، ويبدو أنه نظر إليه بوجه كالح من وجوه السوء فيه، والبحري لم يكن أبداً على وفاق مع الدهر، إنه في رأيه الفاعل وراء كل شر وسوء، والمحرك لقوى الفساد والتناقض في الحياة، ولقد عايشنا تلك النظرة الطاعنة في عدل الأيام وقصدها والمكتشفة لعبيتها منذ فجر شباب الشاعر، في دالية الذئب فرأيناه يقول فيها:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

(١) الديوان، ج ٢، ص ١٦٥٢، الحاشية.

أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟^(١)
وهذا الشقاق بين الشاعر والدهر يكاد يكون ظاهرة بارزة في شعر البحري،
وهو ولا يفتأ يؤكد على تلك الخصومة بينهما ويعيد التأكيد... يقول أبو عبادة:
إساءة دهر برحت بي نوائبه وخطب زمان باللام أخاطبه^(٢)
ويقول في قصيدة أخرى:
أقول لمكذوب عن الدهر زاغ عن تخير آراء الحجا وانتخابها
سيرديك، أو يثويك أنك محلس إلى شقة ييليك بعد مأبها^(٣)
ويقول أيضاً في قصيدة ثالثة:
لا الدهر مستنفد ولا عجبه تسومنا الخسف كله نوبه^(٤)
ويقول في قصيدة رابعة:
مع الدهر ظلم ليس يقلع راتبه وحكم أبت إلا اعوجاجاً جوائبه^(٥)
ويقول أيضاً في قصيدة خامسة:
أرى الدهر غولاً للنفوس... وإنما بقي الله في بعض المواطن من بقي^(٦)
وفي رائية المتوكل نطل كذلك على تلك الجسور المقطوعة بين الشاعر والدهر،
وكان آنذاك في كهولته وأواسط عمره. وقد رأينا كيف بدأ الشاعر قصيدته بأن حل
الدهر وزر الأمر كله باعتباره المحرك الحقيقي للمتأمرين فقال في ذلك:
حل على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
وقال في نفس القصيدة:
تعرض ريب إذا من دون فتحه وغيب عنه في خراسان طاهره^(٧)
حتى إذا وصلنا إلى قصيدة الذروة التي هي حصاد الشيخوخة بما فيها من

(١) نفسه، ص ٧٤٥.

(٥) نفسه، ص ٢١٩.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٨٥.

(٦) الديوان، ج ٣، ص ١٥٥٣.

(٣) الديوان، ج ١، ص ٢٣٢.

(٧) الديوان، ج ٢، ص ١٠٤٥ - ١٠٤٧.

(٤) نفسه، ص ٢٠٧.

نعب وحكمة وقرس، رأينا الشاعر في السينة لا يزال على غير وفاق مع الحياة بل هو يتهم الدهر بالجور الصريح والسعي إلى إيذائه ودماره.

وإذا كان الدهر على أيام شباب الشاعر في الدالية ليس له قصد، يفتقد العدل والمنطق فيشقي الكريم النبيل بجوره، وفيء من صفوه على القعدد الوغد، وإذا كان على كهولته ذا صروف تغير لتبدد الهناء وتزرع الدمار والشقاء، فإنه لا يزال على أخريات أيام الشاعر - في السينة - على تلك الطبيعة الفاسدة - فهو يعمد إليه ليزعزه وليهدمه تديداً لسعادته والتماساً لتعاسته، والأيام تستكثر عليه ما بقي له من أقل القليل فتطففه بالبخس والغبن وكأن الزمان الذي يشقي الكريم ويعطي صفوه للأوغاد - في الدالية - ويورد الأخيار موارد البوار والعنت على حين يورد الأشرار موارد البلهنية والنعيم في السينة، كأن هذا الزمان المقتقد للمنطق والعدل أصبح متدلهاً في هوى الأذنياء الأخساء.

يقول البحري:

صنت نفسي عما يندس نفسي	وترفعت عن جدا كل جيس
وتماسكت حين زعزعني الدهر	ر التماساً منه لنحسي ونكسي
بلغ من صباية العيش عندي	طفقتها الأيام تطفيف بخس
وبعيداً ما بين وارد رفه	علل شربه ووارد خمس
وكان الزمان أصبح عمو	لأ هواه مع الأخس الأخس
واشترائي العراق خبطة غبن	بعد بيعي الشام بيعة وكس ^(١)

فالشاعر إذن في موقفه، المجابهة والتحدي تجاه الزمن الشرس، وهو لا يستسلم لهجمات العنيفة، وإنما يتأبى عليه، ويصمد شائخاً في مواجهته، ولم يكن غريباً أن تكون حياة البحري على هذا النمط، فهو شاعر قضى جل عمره مهاجراً مغترباً عن وطنه الأصلي دائم التجوال والترحال طلباً لكل صور الجاه والمجد في الحياة، وكان البحر الذي تمخر عبابه سفينة البحري، هو بحر السياسة المتلاطم الأمواج العاصف الأنواء في أشد فترات العصر العباسي قلقاً ودموية واضطراباً، والشعر والشعراء - خاصة الكبار منهم - مرتبطون آنئذ بالسياسة والخلفاء والوزراء والقواد وغيرهم من أعمدة المجتمع، وعلى الرغم من أن البحري قد أدرك صوراً

(١) الديوان، ج-٢، ص ١١٥٢-١١٥٣.

باهرة من الثراء المادي والمجد الأدبي، إلا أنه من شأن السياسة أن تذيق الدائرين في فلکها العسل مرة والصباب المر مرات. وقد عمد البحري إلى تحديد موقفه بحسم يكشف عن المناخ النفسي الذي يكتنف الصراع بينه وبين القدر. وهو يفعل ذلك في البيتين الأول والثاني من القصيدة بل هو يفعل ذلك في أولى كلماتها فيبدأ ذلك الابتداء المشع الفريد حقاً حين يقول: «صت نفسي»، فهو يعتصم في محنته بصون النفس عن الدنس، وبالترفع فوق اللثام والدنايا، وبالتماسك في مواجهة عواصف الدهر التي تزعزعه سعياً لاقتلاعه، ولقد رأينا كيف أن العاطفة متى سادت وسيطرت على التجربة الشعرية، تمكنت - عن طريق هيمنة الخيال - من اختيار صورها من الطبيعة والأحياء والجماد، ورموزها من مفردات الكون كله للتعبير عن تلك التجربة تعبيراً فنياً مجنحاً وموحياً، وصدق التجربة في السينة لا يستمد كينونته من عمق احتياج الشاعر بموضوعه وانفعاله الشديد به فحسب، بل يستمد كيانه أساساً من أنه تعبير عما عايشه الشاعر وعايشه بالتوتر والعذاب في حياته، وإذا كان الشاعر قد اعتصم بصون النفس وترفعها وتماسكها، وإذا كان صدق التجربة وعمق العاطفة لدى الفنان المتمكن يبيثان له أن يتقي صوره ورموزه ويوحد بينها عن طريق الخيال فقد استطاع البحري أن يجد صوره النفسية المثالية المتماثلة، في الإيوان وفي آل ساسان، وفيما اتصل بها من معالم الشموخ في البنيان، وصور الجلاد والنصر في مواطن النزال والصراع... ولم لا...؟ أليس البحري معتزلاً بشموخ ذاته وترفع إنسانيته في مواجهة الزمن الخسيس المنفصر... تلك - بالتحديد - هي صفات الإيوان وآل ساسان جميعاً؟.

ثم لا يلبث البحري أن يتوجه بخطابه إلى الدهر منذراً ومخذراً، فهو لا يزال - رغم الكارثة التي لحقت - على صفاته القديمة الأصلية: صفات التحمل الأبى، والترفع فوق الدنايا، صفات من لا يعيش إلا عزيز الجانب موفور الكرامة، يرفض الضيم من البشر ويصمد لتقلبات الأيام:

لا تزرني مزاوِلاً لاختياري بعد هذي البلوى فتنكر مسي
وقديماً عهدتني ذا هنات آيات على السديات شمس
ولقد رايني نبيو ابن عمي بعد لين من جانبيه وأنس
وإذا ما جفيت كنت جديراً أن أرى غير مصبح حيث أمسي^(١)

(١) الديوان، ج ٢، ص ١١٥٣-١١٥٤.

إذن فالبحتري في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة قد طرح قضيته بجلالة، وحدد غريمه الأساسي فيها، وأسفر عن موقفه الحاسم التابع من صفاته وأخلاقياته ويمكننا اعتبار تلك الأبيات بمثابة مقدمة وثيقة الصلة بتجربة الشاعر، إنها ترهص بها وتلخصها وتحدد المواقف والإطار النفسي الذي يحكم القصيدة بأسرها وحينما نتأمل في المفردات والتراكيب والصور الجزئية نجدها كلها تنبئ عن ذلك، وتنبع من صميم الموقف، وتنسق وجوه الصراع. فالنفس مصونة مترفعة متماسكة في مواجهة الدنس والزعزعة، وتطفئ الأيام والزمن الموالي للأوغاد ذلك الزمن الذي ضلله فباعه العراق والاغتراب مقابل الشام ودفء الأهل والاستقرار، والشاعر في مواجهة ذلك صلب الملمس ثابت الأركان كما كان طيلة حياته، وإذا كان ابن عمه قد أدار له ظهر المجن ونبا عنه بعد اللين والأنس، فهو في ذلك صنيعة من صنائع الدهر وقناع من أقنعتة وليس على الشاعر إلا أن يقابل صنيعة بمثله فيتركه إلى غير رجعة.

ثم تنطلق روح الشاعر على أجنحة الخيال ملتهبة بتلك العاطفة الصادقة المتأججة إلى الكون الكبير من حوله، كي يختار من صوره ومعطياته ما يلائم تجربته ويسعفها في تكثيفها والتعبير - بلغة الفن - عنها فيقول:

حضرت رحلي المموم فوجهـ	ت إلى أبيض المسدائن عني
أنسلى عن الحفظ وأسـى	لمحل من آل ساسان درس ^(١)
أذكرتهم الخطوب التسوالي	ولقد تذكر الخطوب وتنسي
وهم خافضون في ظل عال	مشرف يحسر العيون ويضي
مغلغ بسابه على جبل القـبـ	ق، إلى دارتي خللاط ومكس
حلل لم تكن كاطلال سـعدى	في قفار من البساس غلس
ومساع لولا المحابة مني	لم تطعها مسعاة عـنس وعبس ^(٢)

فالشاعر إذن قد وجد في آل ساسان وما أسلفوه من مبان وعمران - خاصة الإيوان - وما سجلوه من مآثر وأجناد ثابتة على مر الأيام، ثم ما كان من تقلب الزمن عليهم وعجزه إلا عن أن يغير ويضر بالمظهر من خوالدهم دون الجوهر،

(١) نفسه، ص ١١٥٤.

(٢) الديوان، ج ٢، ص ١١٥٤ - ١١٥٥.

وجد الشاعر في ذلك - عن حق - معادلاً موضوعياً لمسار حياته ولحائته النفسية خاصة في تلك الآونة. إنه يتوجه إلى المدائن حيث يتلبث بالعمر ذاته وقتاً ليس عسواً من الزمن وينظر إلى الحياة بأسرها نظرة تشوف وتأمل واكتشاف، ويقضي في رحاب الأبيض قصر حكم آل ساسان ومستقر الإيوان ساعات صدق بمنأى عن الصراع والتعصب والأهواء، إنه في رحاب ذلك الجلال يتذكر أصحابه في ماضيهم وقد استقروا ونهلوا السعادة في مقارهم الشاسعة الممتدة عبر الجبال وفي إنجازاتهم وأمجادهم ويرتفع الشاعر فوق الشعبية والتعصب - وهو العربي الطائي - فيقول إنها مآثر مادية ومعنوية لولا محاباته لبني قومه وحبه لهم ما ارتفعت مساعيهم إلى هذا الشموخ الرفيع.

ولكن ما خطب تلك المآثر والأجناد؟ يقول البحري:

نقل الدهر عهدهن عن الجـدة حتى رجعن أنضاء لبس
فكان الجرماز من علم الأندس وإخلاله بنية دمس
لسو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم بلبس

إنه الدهر - إذن - دائماً يغير ويبتلع، ويحول أهبه الحكم ورونق الملك إلى أرماس ومآثم كئيبة، إلا أن الإيوان وتلك المنشآت الضخام العملاقة - شأنها شأن الشاعر - تغيرت في ظاهرها فحسب، وهي تشع بالعظمة وتنبئ باقتدار عن عراقة منشئها أولي العزم والجلال.

ولا يلبث البحري بمقدرة المصور القدير ورهافة حس الفنان الموهوب أن يلتقط من على جدران الإيوان ما يراه معبراً عن قناع آخر دام من أقدمة الدهر، يلتقط البحري صور معركة أنطاكية بين الفرس والروم وكأني به يرى في الفريقين المتصارعين ضحية من ضحايا الدهر الكامن وراء الحروب والدمار أو كأني به يرى في تلك الحروب وانتصار الفرس فيها بعد طول نزال وقتال صورة مما هو معتصم به من صلابة وصمود.

يقول البحري:

وإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت بين روم وفرس

(١) نفسه، ص ١١٥٥ - ١١٥٦.

والمنايا موائل، وأنو شر
في اخضرار من اللباس على أص
وعراك الرجال بين يديه
من مشيح يهوي بعامل رمح
تصف العين أنهم جد أحيا
يفتلي فيهم ارتياي حتى
وان يزجي الصفوف تحت الدفرس
فغر يختال في صبيغة ورمس
في خفوت منهم وإغماض جرس
ومليح من السنان بتسررس
ء لهم بينهم إشارة خرس
تتقراهم، يئدي بلمس^(١)

إن البحري، وقد اختار صورة وثيقة الصلة بمنح تجرته، يسكب فيها من
روحه الفنان المتذوق والمتعشق للتصوير واللون والتشخيص والموسيقى ما يجعل تلك
الصورة تضج بالحياة ويجعلنا نحن نكاد نشعر بوقد انفعالات المتحاربين ونسمع
هدير أسلحتهم، ونشخص ونرى عراكمهم وتحركاتهم والأوان ملابسهم والمنايا المحدقة
بهم من كل جانب.

وحينما يمتزج الواقع بالتصور والحلم على تلك الصورة الرائعة يكون من
الوارد أن يضع البحري بين أيدينا مقطعاً خفياً يسيراً، إذ ليس غير الخمر يمزج
الواقع بالأوهام في وجدان الإنسان، وما أخرج البحري آنذ إلى ذلك:

قد سقاني ولم يصرد أبو الغو
من مدام تظنها وهي نجم
وتراها إذا أجذت سروراً
أفرغت في الزجاج من كل قلب
وتوهمت أن كسرى أبرو
حلم مطبق على الشك عيني
ث على العسكرين شرية خلص
ضواً الليل أو مجاجة شمس
وارتياحاً للشارب المتحي
فهو محبوبة إلى كل نفس
ز معاطي والبلهذ أنسي
أم أمان غيرن ظني وحدسي^(٢)

فهذا المقطع الخمري إذن ليس مقحماً على المناخ النفسي للتجربة ولكنه وثيق
الصلة بها. ثم لا يلبث البحري أن يفرغ للإيوان. . والاعتقاد عندي أن الشاعر
كان يتمثل نفسه وهو يبدع في تصوير شموخه وبذخ بنيانه وتأبيه على الزمن رغم
الكآبة والصمت اللذين يضربان بأطنابها في أرجائه، وعلى الرغم من انصراف
الحياة والحكم والوفود والاحتفالات عن الإيوان إلى غيره من قصور الحكم العباسي

(١) الديوان، ج ٢، ص ١١٥٦ - ١١٥٧.

(٢) نفسه، ص ١١٥٨.

وما يستتبع ذلك من تحريده من التآثيث الفخم والمظهر المبهر، فإن الذي تغير فيه إنما هو المظهر دون الجوهر، ومن ثم فهو تغيير لا يعييه أو ينقص من قدره، وأصائله وشموخته وبذخ بنيانه، تلك التي مكنته من منزلة الدهر وقهر عوامل التغير والتفسخ والانحيار، إنما هي - دون غيرها - مناط تقييمه والحكم عليه. وهي كلها تشهد بعظمته، بل إن العقل ليحار أصنعه الإنسان للجن أم صنعه ابن الإنسان، وإنه بذلك لو اوضح الدلالة على عظمة منشئه الذين ظالموا مثل بين أيديهم في جنباته على القوم وعمد الحكم، وامتثلت الوفود بالولاء والطاعة. وصوت القيان في مقاصيره وأرجائه الفساح بأهل الشيد وأعذبه، وإن الإيوان ليذكر بذلك التيار الهادر بالحياة والمتفتح بالسرور وكان الأمر كله لم يرض عليه سوى أقل القليل من الوقت، ومن ثم كان للشاعر أن يجد فيها العزاء وأن يتأسى بها عما يجد في حياته، وكان عليه أن ييكها بدموع غزار ما كان ليجود بها إلا تعبيراً عن الوله الشديد.

يقول البحري:

<p>سعة جوب في جنب أرعن جلس لدو لعبني مصبح أو ممسي عز أو مرهقاً بتطليق عرس محش تري فيه وهو كوكب نحس كلكل من كلاكل الدهر مرسي باج، واستل من ستور الدمقس رفعت في رؤوس «رضوى» و«فلس» صر منها إلا غلائل برس سكنوه، أم صنع جن لإنس يك بانيه في الملوك بنكس م إذا ما بلغت آخر حسي من وقوف خلف الزحام وخس سر يُرجعن بين حو ولعب س ووشك الفراق أول أمنس للتعزي رباعهم والتأسي</p>	<p>وكان الإيوان من عجب الصند ينظني من الكأبة إذ يب مزعجاً بالفراق عن أنس ألف عكست حفلة الليالي ويات الـ فهو يبدي تجلداً وعليه لم يعبه أن بَرَّ من بسط السيد مشمخر، تعلو له شرفات لابسات من البياض فما تب ليس يدرى أصنع إنس لجن غير أني أراه يهد أن لم فكأنني أرى المراتب والقو وكان الوفود ضاحين خيسرى وكان القيان وسط المقاصي وكان اللقاء أول من أم عمرت للسرور دهرأ، فصارت</p>
--	--

قلها أن أعينها بلموع مواقف على الصباية حبس^(١)

ويعد البحري في الأبيات الخمسة الباقية من القصيدة إلى ذكر ما حفره إلى الإشادة بالفرس ومآثرهم، وهم ليسوا من بني جلدته، لقد فعل ذلك وقاءً وعرفاناً بفضل الفرس على اليمنيين حين أعانواهم على أرباط وجنوده الأحباش، وبذلك ساعدوا القائد اليمني سيف بن ذي يزن على هزيمتهم وطردهم من بلاده، ثم إن الشاعر قد جبل بطبعه على الكلف بالأشراف من كل الأجناس. وكأنه في الوقت الذي يشيد فيه بالفرس يحرّض من طرف خفي بالأتراك الذين عاثوا فساداً في أرجاء الدولة العباسية وكانوا أهم عوامل اضمحلالها وانهارها.

وهكذا يحمّلنا البحري على أجنحة خياله ومعطيات فنه ليضعنا في قلب تلك الرائعة ذات الستة والخمسين بيتاً، فلا نملك إلا أن نلهث ونحن نتابعه مبهورين بهذا العمل المتوحد المتماكس ذي التجربة المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله وذي العاطفة الحادرة السائدة المثبقة في كلماته وتراكيبه، والمهيمنة على صوره ومجازاته والمألوفة لإيقاعه وموسيقاه - ونحن في الحقيقة سنحتاج لكثير من الوقت لو شئنا استقصاء فن البحري وشموخ أدائه الشعري في السنية، ولكن ها هي على أية حال بين أيدينا كما كانت منذ نيف وألف سنة بين أيدي النقاد لا يزيدها النظر فيها ومراعاة الأهم بها إلا تفرداً وتألّفاً وشموخاً، وقد رأينا ابن المعتز يخلصها بثناء عطر ولا يرى للعرب سنية مثلاً، كما رأينا، دائرة المعارف الإسلامية تنوه بعظمة الخيال الشعري للبحري فيها، وإذا كان الإجماع معقوداً على أنها إحدى روائع الشعر العربي المعدد، فإن ثمة رأياً - مثلاً نجد لدى الدكتور محمد صبري والدكتور البصير - يذهب إلى أنها أجل وأعظم قصائد الشعر العربي في كل العصور.

ويمكننا القول - في كلمة عجل - إن البحري وفق غاية التوفيق في انتقاء صوره الكلية ورموزه التي وردت بمثابة معادلات موضوعية للابسات حياته... ومكونات شخصيته، يتجل ذلك في تناوله لمجد السامانيين والإيوان ومحال الإقامة الشاذة، وما تبقى من كل ذلك للزمان، ويتجل ذلك في وصفه المتمكن المذهل لمعركة أنطاكية ولما كان يجري في باحة الإيوان من مظاهر الحياة وهو يفعل ذلك مستجيباً لغريزة الشاعر الوصاف ومن خلال عاطفته المهيمنة على القصيدة كلها

(١) الديوان، جـ ٢، ص ١١٥٩-١١٦٢.

وليس بمعزل عنها، فحينما يتحدث البحرى عن صموده وصفاته المتأبىة الشمس
نمثل أمامنا صور جبل القبق المحكم على مدنه وأحيائه، ثم يورد بعد ذلك
نصيلاً صور ذلك الإيوان العجيب الذي يبدو كأنه جزء من الجبل لا من فعل
الإنسان والذي تبدو شرفاته وكأنها مظلة من أعالي جبال رضوى وقدرن. وهذا
إيوان - كالشاعر الذي عصف به الدهر ولكنه متمسك بأصالته - لا يعبه أن يز
من بسط الديباج واستل من ستور الحرير، وهو - كالشاعر الصامد الصابر في وجه
الزمن - يبدى تجلداً وعليه كل كل ثابت من كلاكل الدهر بعد أن تبدل سعدة إلى
نحس وانقلب عرسه إلى ماتم، وبدا وكأنه مفارق لحبيب أو مطلق لعروس، ولقد
شبه البحرى واستعمار وشخص وانتقى أدواته الفنية في القصيدة بأسرها من ذلك
النوع الواحد من تلك العاطفة السائدة المتأججة. ونحن لكي ندرك عظمة فن
البحرى واقتداره في السينية علينا أن نتصور ما كان يمكن أن يكون عليه أمر تلك
القصيدة لو أن الشاعر هجم على حالته النفسية وأخذ في الحديث عنها وتشخيصها
بمعزل عن تلك الموحيات والرموز التي استقاها من معطيات الكون الفسيح من
حوله، لا شك أن الأمر كان سيكون غير الأمر والنظرة إلى السينية غير النظرة.

وفرد الدكتور شوقي ضيف لموسيقى البحرى في السينية دراسة قيمة خصبة
يلور فيها تلك المقدرة الموسيقية الفذة للبحرى إذ استطاع أن يشيع حالته النفسية
وبيث عاطفته الملتاعة الصامدة في موسيقى القصيدة بأسرها.

يقول الدكتور شوقي ضيف: «واقرأ له قصيدته السينية التي يصف فيها إيوان
كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو
بعض الحروف في بعض الأبيات، بل هو يصمم هذا التوافق في القصيدة كلها»^(١).

ثم يورد الدكتور الأبيات من أول القصيدة حتى قول الشاعر: «ومساع لولا
المحابة مني» ويعلق عليه بقوله: «فإنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من
جمال وزينة، وإذا أخذت محقق مرجع هذا الجمال ومرد هذه الزينة وجدتها جميعاً
يعودان إلى توافقات موسيقية، وركز البحرى هذه التوافقات في القافية، إذ اختار
لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التتميم والوشى المبالغ،
والإنسان لا يتابع البحرى في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع

(١) د' شوقي ضيف الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٦

الصوت من جهة ويصره من جهة أخرى فهو شمس في شكل رائع، وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها، بل عن طريق التوفيق في الملائمة بينها، أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها ومو السين وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها، فكثير منها تكرر فيه السين، وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة (صنت نفسي، وثماسكت، أنسل عن الحظوظ، حلل لم تكن، ومساع لولا المحابة مني) فإنك تراه يعرف كيف يجيء بكلمات من ذوات السين كي يلائم بينها وبين القافية، حتى يشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب، فبينها صلة شديدة من الموسيقى، ولم يكتف البحري بالإكثار من حرف السين في القصيدة، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية، كأن يقول:

وقديماً عهدتني ذا هنات آيات على الدنيات شمس

وواضح ما في هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية، ولكن الذي يهمننا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا وحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً، ولعل ذلك هو السبب في أنه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى في قوله:

وثماسكت حين زعزعني الدهر سر التماساً منه لتعسي ونكسي

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لنتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون: إن شعر البحري به صناعة خفية وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته، ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في سينيته، من تقطيعات في الكلمات كأن يقول:

وإذا ما جفيت كنت حريباً أن أرى غير مصبح حيث أمسي

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و«حيث أمسي» موازنة دقيقة فهو يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة

التجانس الصوتي فيها، فقد سبقت الأولى (بغير) والثانية (بحيث)، وهما متوافقتان في عدد الحروف والحركات والسكنات، ونفس الكلمتين مصباح وأمسي بينهما اتفاق في الموسيقى إذ هما يبيدآن بضمة ثم سكون فكسر، ومن هذا النمط قوله:

• وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسر العيون ويخفي

فإنك تراه هنا يلائم ملازمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عبر قبل بخفي بكلمة يحسر، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها^(١).

ويستأنف الدكتور ضيف تحليله القيم لاقتدار البحري الفذ على فن التعبير بالصوت فيقول: «والحق أن البحري فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة، ولعل ذلك هو الذي جعله يصل إلى ملازمة أخرى بين القافية وكلمات البيت، ولكن لا من حيث السينات أو الإيـرات أو التقطيعات الصوتية، وإنما من حيث عدد الحروف، إذ يلاحظ من يتتبعه في هذه القصيدة أنه عني بالكلمات الثلاثية في صياغتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول:

ومجد ما بين وارد رفته حلال شربه ووارد خـي

فإنك تـرى في هذا البيت جمال الكسرات وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها، فإن ذلك يخصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصـرعونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني، وما في هذا البيت الذي نحن بصده ليس تصريحاً، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي عممه البحري في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما ترى في الأبيات (بلغ من صباة العيش - ولقد رايني نـوابن عـي - ومساع لولا المحابة مني) ومن ينكر أن كلمة علل تلامت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية أرايت إلى أي حد استطاع البحري أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية في هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها في غاية الدقة؟ إن أمكنه بملاءمات بين القافية وعدد حروفها

(١) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٨٩.

ورويها وحركة رويها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة، وهذه الملاءمة يوزعها البحرني على قصائده الأخرى في ديوانه، ولكنه لا يركزها في قصيدة كما ركزها في تلك القصيدة السنية، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة في استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسرار^(١).

وبعد هذا التحليل الرائع لقدرات البحرني المتفوقة على التعبير بالموسيقى، نقول إنه مما تجدر الإشارة إليه أن السنية - شأنها في ذلك شأن دالية الذئب ورائية المتوكل - لم تقدم لممدوح ولم تنشأ سعياً وراء عطاء. وإنما هي مونولوج داخلي يتأجج بأعمق البحرني ويلهب خياله ومشاعره، ومن ثم فهي من حيث براءتها من أن تكون مطية لمطلب مادي ومن حيث تشابكها بكيان الشاعر وتغلغلها العميق في أغواره، تعتبر شاهد صدق ونموذج حق على مكانة البحرني المتميزة، وطريقته الفذة في الصياغة الشعرية، وامتلاكه المقتدر لأدوات التعبير في مجال إبداعه خاصة أثنى وأدخلها في صميمه، وأعني بذلك التعبير بالتصوير والموسيقى.

غير أن من أغرب الغريب حقاً، أن الدكتور شوقي ضيف - وهو الذي أثنانا وأمتنا بتحليله السابق الرائع لفن البحرني، يعتمد إلى القول: «ومهما يكن فإن البحرني لم يكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنعين، فهو بدوي أعراي رحل إلى المدينة، وتحضر، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل في عقله، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه، فلم يستطع أن يستخدم الثقافة في عمله، كما أنه لم يستطع التعميق في أدوات حرفته»^(٢).

ويقول في موضع آخر: «ولكن البحرني يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق، فالشعر شيء والمنطق شيء آخر»^(٣)، ويمكنني الزعم والإصرار - بعد حياة البحرني باثني عشر قرناً - أن الشعر شيء والمنطق شيء آخر - أم ترى في وسعنا القول بأشياء شيء واحد؟ ويستمر الدكتور ضيف في بسط وجهة نظره فيقول: «ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزاوج في العصر العباسي، وأنها انعدمت بينهما الحدود والحوافز وما تقدم الزمن إذن؟ وما فائدة الرقي العقلي الذي

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٩٠.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٩.

(٣) نفسه، ص ١٩٨.

أصابه العباسيون؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة، وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص، وأن يتخذ ذلك مادة أساسية في صنع قصائده ولغائه والبحري لا يصور لنا ذلك، فهو من جماعة الصانعين الذين لا يسرفون على أنفسهم في استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها، إنما بصورة أبي تمام الذي كان يفهم أن الشعر تطور في العصر العباسي^(١).

وأنا لا أزعم أن فناناً ما في أي عصر من العصور بمقدوره أن يتأثر على النقد ويرتفع دوماً فوق مستوى العيب، ولكنني أزعم أن أوجه القصور التي قد نأخذها على هذا الفنان أو ذاك، لا بد أن تكون نابعة من عجزه عن القيام بمقتضيات هذا الفن وإخلاله بقواعده وأأسسه، والسلوك الفني على عكس طبيعته.

ولقد رأينا رأي العين وأحسننا إحساس القلب كيف أدرك البحري - بدقة ورحابة - طبيعة فنه الشعري، ومدى ما وصل إليه أفق موهبته وقد صقلتها الثقافة المواتية وأنضجتها تجارب الحياة العنيفة العاتية - وإذا كان البحري قد سلك في تعبيره الفني وفقاً لطبيعته الخصبّة ووفقاً لطبيعة فن الشعر الغنائي فتأثر عن التفلسف القبيح وعن التكلف اللغوي والبدعي والمعنوي وكلها ضار بقطبته، وانجم في صياغته عطائه الفني إلى تكثيف الإيحاء والتعبير بالموسيقى والتصوير مقتضياً على نبع من اللغة دافئ وطازج أبداً، فبلغ في ذلك الغاية التي لا نحسبها محل إنكار من أحد، وإذا كان النقد الحديث - كما فصلنا سلفاً - قد انتهى إلى ما اهتدى إليه البحري بحسه المرفه وشاعريته الخلاقة من اعتبار الموسيقى والتصوير لب هذا الفن وجوهره - إذا كان هذا هكذا فإنه من أغرب الغريب أن نعلم بعد ذلك إلى تلومه بغير مسوغ، وإلى عيبه بغير عيب، فنقول إنه معيب لدينا لأنه كان شاعراً ولم يكن أو حاول أن يكون فيلسوفاً منطقياً، فيسقط بين يمين.

لقد رأينا رأي العين وأحسننا إحساس القلب والذوق أنه بلغ الغاية في كل ما من شأنه أن يثري فن الشعر ويرفعه إلى السموات العلا، فانتقى والتقى بالفاظه وروام بينها، وروام بينها وبين المعنى، وصور تصويراً جزئياً و كلياً بوحى من عاطفته الدافقة وبهيمته من خياله المخلق الخصب، وامتلك ينابيع الموسيقى والصوت باقتدار فنهل منها ما صور وعبر به عن معطيات ذاته وما جاشت واضطربت به حياته.

(١) نفسه.

والمجتمع العباسي من مشاعر ومواقف وتيارات تترجم لنا إنسان في حالي ازدهاره
وانحداره جميعاً، وكان موطن العظمة الحقيقي في ذلك انحطاء الثرى - أن البحتري
قال كلمته بلغة الفن فحسب، ونأى بحسه المرهف ورقه الرفيع عن ضجيج
الخطابة والتواءات التفلسف وتعقيدات المنطق، وكلها جاف وتجريدي ومنايا لعذوبة
الشعر ودفئه وتدفعه، ومن ثم تمكن - من خلال عظمة الفن وشموخ موهبة الفنان
ورهاقة حسه وصدق ثقافته وذوقه - أن يدرك لكثير من آثاره صفة الديمومة والخلود.

خاتمة واستخلاص للنتائج

وبعد...

فما الذي بوسعنا أن نخلص إليه من نتائج بعد رحلتنا الطويلة هذه مع فن البحتري في النقادين القديم والحديث؟؟

أود أن أشير - ابتداء - إلى أن قليلاً من الفنانين والمفكرين والشعراء في كل أمة، هم أولئك الذين يتركون في تراثها بصمات باقية على الزمن:

**** وأحب أن من حق البحتري علينا - في ضوء ما أسلفناه من دراسات وآراء - أن نعتبره واحداً من أولئك الفنانين القليلين الأفاضل، ذلك أن البحتري - كما رأينا - قد أرسى في الشعر العربي أسس الصياغة الفنية الجمالية المعتمدة على استخلاص ما يمكن أن تبوح به اللغة من طاقات التعبير بالإيماء والموسيقى والتصوير.**

**** لم يكن البحتري فناناً ذا حسّ جمالي مرهف بالفن والحياة فحسب، بل كان أيضاً ذا حسّ نقدي صافٍ ودقيق هذه إلى وجه الصواب في كل ما يتعلق بأدوات فنه ومفرداته، ومن ثم كان له - كما أسلفنا - موقف نقدي صريح وقاطع من قضايا اللفظ والمعنى والبدیع والفلسفة والمنطق وعلاقتها بفن الشعر، وهو موقف رأيانه يتفق - بعامة - مع أنضج منجزات النقادين الدوقتي القديم، والجمالي الحديث. وهو لم يكتف بإدراك وجه الصواب في تلك القضايا النقدية الدقيقة والمهمة، ثم يناقضها في التطبيق، كما ناقض أبو تمام نفسه حين اختار ديوان الحماسة على غير مذهبه في الشعر، بل نرى البحتري قد اهتملى بمدركاته النقدية الصائبة تلك في عطائه الشعري الثر والثري، ومن ثم أصبح للبحتري في التراث**

العربي أريج نافذ، وعبق رائع متميز لا تحطئه أذن، ولا يضل عنه ذوق جمالي قد ثقف شعر العرب عبر تاريخه الطويل.

♦♦ على أنه كان يتعين علينا - كي يتسنى لنا النظر في نقد القدماء للبحثري - أن نبحر في عباب النقد القديم، وأن نتمعن في مشكلاته التي كانت عضوية الصلة بشعر البحثري نظراً لما كان من تمثيله لاتجاه في المنحى الفني والصياغة مغاير لمنحى البديعيين وخاصة أبا تمام.

وقد استقر بنا النظر في تلك المشكلات النقدية إلى نتائج نقبلها ونستريح إليها:

♦♦ فالخصومة بين القدماء والمحدثين - تلك التي كانت الخصومة بين الطائيين تعبيراً عباسياً عنها - إنما استمدت عنفها في القديم من ارتباطها الوثيق بأغوار الماضي، بما فيه من أصالة وصدق وتلقائية إنسانية بسيطة وساذجة، ومن ارتباطها أيضاً بقيم روحية عميقة وحقيقية، وخلصنا إلى أن تلك الخصومة بين القديم والمحدث ما كانت لتظل علينا عبر عصور الأدب العربي كله إلا لارتباطها عميق الجذور هذا بقيم أصيلة وراسخة في نفس الإنسان العربي، خاصة أن الشعر الجاهلي - وهو معيار أساسي في تلك الخصومة - لا يزال يعتبر لدى الكثيرين قمة شائخة في التراث العربي.

♦♦ وفيما يتعلق بعمود الشعر ومنهج القصيدة، خلصنا إلى أن تلك المنطلقات العامة في الصياغة وفي ترتيب أجزائها القصيدة العربية، إنما تجمعت من النظر في شعر العرب بعد أن قطع مرحلة طويلة من حياته، ومن ثم لا يستقيم لدينا أن نعتبرها الحائل دون تطور الشعر العربي في الجنس والشكل والمضمون جميعاً وقد أشرنا إلى ما هو معروف من أن الفنون جميعاً لها قواعد عامة ورسوم أولية مقررّة، إلا أن عبقرية المبدعين في كل فن لا يجدون في تلك القواعد ما يكبت نبوغهم، أو يسفل من عبقريتهم، أو يحول بينهم وبين التجديد، إذا ما تمهلت العوامل الموضوعية والذاتية لهذا التجديد، بل إننا ذهبنا إلى أن أعمال هؤلاء المبدعين المتألقين في كل الفنون، هي التي ترهص بتلك القواعد وتتجاوزها وتبدلها تبديلاً، فالفنان القدير يجد لفته ما يؤاتيه وما يأتلف مع ذوقه وملكانته، ومن مجموع تلك القدرات يتمتع التيار العام لاتجاهات الفنون المختلفة، وشواهدنا على ذلك في مجالات الخلق الفني

أكثر من أن تحصى، وشواهدنا على ذلك من شعر البحرى ماثلة فى كثير من أجزاء البحث، إذ إن كثيراً مما أبدعه الوليد فى كافة أغراضه الشعرية، هو ما يصنف - وفقاً لمفاهيم نقدية قديمة - تحت اتجاه عمود الشعر، وقد رأينا كيف استطاع البحرى من خلال شاعريته المثقفة، وموهبته المتألقة، وعمق استكناها لطبيعة الشعر العربى، أن يبدع مستلهماً أثمن ما يهبه الطبع الصادق المتدفق والصياغة البديعة المؤاتية للشعر من خصوصية وجمالية وإعلاء.

❖ وخلصنا فى قضية البديع إلى أن أصوله قديمة فى التراث، وأن أفضلها ما جاء عفواً ومنصوراً باقتضاء المعنى إياه، وأن شاعراً عربياً فى تاريخ الشعر العربى كله، لم يلحق من الضرر بقضية البديع قدر ما ألحقه بها أبو تمام حينما حول البديع من وسيلة إلى غاية، ومن مجرد لون واحد فى اللوحة إلى - - - - - أراه اللوحة بأسرها، وفى المقابل رأينا نهج البحرى فى البديع مؤاتياً لطبيعة الشعر العربى والنفس العربية السمحة البسيطة التلقائية البعيدة عن التعمل والبهرج والتعقيد جميعاً.

❖ وخلصنا فى قضية التجديد الذى زعمه البديعيون لأبي تمام، إلى أن تجديداً حقيقياً لم يتحقق فى شعر أبي تمام على الإطلاق، وأن القضية لا تعدو تكلفة صياغة معاني القدماء وما يتساقط إليه من أفكار فلسفية ومنطقية وافدة صياغة بديعية ترصيفية معقدة بقصد إخفاء معالمها، وقد دل هذا على سوء فهم، وعقم تصور لقيمة المعنى فى العطاء الشعري، إذ إن القيمة الحقة فى الفن إنما هي للتفاصيل الدقيقة الدالة، وللتعبيرات الإنسانية الموحية... هي للصياغة الفنية على وجه الإجمال. وليست للأفكار المباشرة المجردة، وقد أدى سوء صنيع أبي تمام هذا، ويخلط فهمه لحقيقة الشعر والحلق الفني إلى تفاقم مشكلة السرقات فى النقد القديم.

❖ ولا شك أن الخصومة بين نهج أبي تمام ونهج البحرى فى الشعر، كانت تعبيراً عباسياً عفيفاً عن الخصومة بين القدماء والمحدثين، وكان تأليف الكتب مظهراً من مظاهر تلك الخصومة فى طورها العباسي، وقد تصدى الصولي للدفاع عن المحدثين وأسفر عن تعصبه الشديد لأبي تمام، وقد خُصنا من النظر فى كتابه عن أبي تمام وعن البحرى إلى أن الرجل كان إختيارياً، ولم يكن ناقداً فنياً يعتد له برأي على أي وجه من الوجوه، وكان أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل وإعجاز القرآن

أبرز من تلى الصولي في تقييم البحري، هاد. كنا قد خلصنا إلى أن الصولي كان إخبارياً متحاملًا، فإن الباقلاني - وهو معزلي شعري - قد صدر في نقده للامية البحري عن منهج فاسد هو غلط من المصادرة على المطلوب، وهو منهج منبث الصلة بروح الشعر وبأسس النقد وبطبيعة العلم جميعاً.

*** وعلى ذلك فإن أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل هم أخصب وأقدر من قيم البحري في القديم، وإذا كانت التقولات قد حامت حول عدالة الأمدي فإن النظر المحايد في موازنته، وكذلك آراء من نعتد بهم من نقادنا المحدثين، تقطع بأن الرجل لم يكن قمة من قمم النقد القديم فحسب، بل كان أيضاً على غاية من الحيدة والموضوعية في موازناته بين أبي تمام والبحري.

أما صاحبوا الوساطة والدلائل، فذوق الأول وعدالته، وعبقريته الثاني ودقته، هي جميعاً موضع اتفاق في القديم والحديث.

وعلى ذلك، فإنه مما يعتد به في تقييم البحري في القديم، أنه استحق أسمى درجات التقدير من لدن نقادنا العرب الثلاثة الكبار، بل إننا رأينا عبد القاهر - وهو من هو في النقد والفن - يستشهد بآراء نقدية للبحري يعرض من خلالها بعضاً من آرائه، ويتكئ على الكثير من شعره في بسط العديد من وجوه نظريته وتطبيقاته في النظم.

ولا يساورنا أي شك في أن البحري ما كان لينال هذا التقدير العظيم من قبل هؤلاء النقاد المشهود لهم، ما لم يكن جديراً بذلك، وما لم يكن قد قر في ضمايرهم وأذواقهم وعقولهم جميعاً أنه الأقدر على استلزام طبيعة الشعر العربي وعلى الإبداع الخصب في كل آفاقه. . . وقد رأينا في تضاعيف البحث كيف أن البحري قد امتلك تصوراً نقدياً صحيحاً وصافياً لقضايا اللفظ والمعنى البديع والمنطق والصياغة الشعرية، ورأيناه قد اهتدى في مجمل انجاساته إلى أنضج ما انتهى إليه النقد في القديم والحديث بشأن تلك القضايا.

*** ولقد دلنا النظر في شعر البحري، على أنه قد صدر فيه عن ذلك التصور السليم لطبيعة الشعر العربي، وعن تلك الموهبة الخصبية المرهفة والثقافة التي امتلكها الشاعر. وعن تلك الرؤى النقدية التي أرساها صريحة باهرة في تضاعيف شعره، والبحري - كما لا بد لنا أن نستنتج من تصنيفه لديوان الحماسة ومن آرائه

النقدية الكثيرة، كان ينظر بإمعان في حياة الشعر العربي منذ عصره الجاهلي، ومن ثم فقد أرفف موهبته وصقل ذوقه بما رشف من أفائق صافية وصداقة لهذا المنهل العذب في أنضر عصوره وأنضج غاذجه، وبما ثقفه نظرياً من أطوار ذلك الشعر وتقاليد ومعايير الصحة والخطأ والجمال والقبح فيه، ولذلك فإن تصويره لفن الشعر وعطاء فيه يتفق مع ما أخذ به ذوو الحس والذوق في النقد القديم ومنهم ابن سلام والجاحظ وابن المعتز وأصحاب الموازنة والوساطة والدلائل... ويتواءم مع كثير من معطيات النقد الجمالي الحديث كما هو ثابت في غير موضع من هذا البحث.

وقد رأينا البحتري - عبر ديوانه الخافل - يتألق في فنون الوصف والغزل والعتاب وهي فنون وثيقة الصلة بينابيع الرقة والعذوبة والجمال في نفس الشاعر، وفي نفس الإنسان من حيث هو، كما رأيناه يتجاوز الحدود المرساة، ويصل بفني الرثاء والوقوف على الأطلال إلى آفاق لم يعهدها الشعر العربي من قبل.

*** ولم يثل البحتري - على العكس من أبي تمام وأبي الطيب - إلا أقل العناية من النقد الأدبي المعاصر، وكثير من هذا القليل قد تناول البحتري من خلال حب أصحابه وحماستهم الشديد لأبي تمام، واتخاذ شعره معياراً لا يحيد عنه فيما يقولون ويرفضون في الشعر، بل إن كثيراً من تلك التناولات النقدية - في الحقيقة - يتصادم وطبيعة الشعر العربي، بل ويتنافر ومعطيات النقد العربي القديم الذي يعتد به لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، ويتعارض أيضاً مع منجزات النقد الجمالي المعاصر في آن معاً.

*** وعلى ذلك فقد كان يتعين علينا أن نحاول النظر في شعر البحتري وفقاً لمفاهيم النقد الحديث، ودون تعسف أو اقتسار، وقد انتهينا إلى أن الكثير من العطاء الفني للشاعر قد أنجز غير قليل من مواصفات العظمة والسمو وفقاً لمعايير النقد الجمالي المعاصر، خاصة في الوحدة العضوية والموسيقى والتصوير والخيال وتكشف لنا البحتري - من خلال شعره - مصوراً فناناً مرهف الحس بالكائنات والألوان من الطراز الأول، وموسيقياً متميزاً وفريداً في الشعر العربي عبر كل عصوره، إذ إنه قد اهتدى - بحسب الفنان وثقافة الناقد - إلى تلك الحقيقة الباهرة التي أكدها النقد الحديث، اهتدى إلى أن الموسيقى في الشعر الغنائي هي لبه وجوهره، وليست - كما ذهب البعض - حلية للزينة والتجميل، لقد أخذ البحتري نفسه، بما انتهى إليه النقد الحديث من اعتبار الموسيقى والإيجاء بها والإفادة من

طاقاتها في تصوير المضمون الشعري، اعتبارها المقدرة الذهبية التي لا يعوضنا شيء عنها إذا اقتصدناها في الشعر والشاعر. وفي الوقت الذي لم تعرف فيه لأيي تمام قدرة مؤاتية على الموسيقى، ثم اتخذ من البديع حلية للزينة وبهرجاً للتزييق والترصيع، أضاف البحتري إلى مجده الثابت في التصوير والإيجاء بالصوت مجداً رفيعاً آخر حين نحا في صياغته منحى لغوياً جالياً صافياً يتفق وما انتهى إليه النقد الحديث بشأن الصياغة المؤاتية في الشعر، كما أنه قد أفاد من فنون البديع بما يحقق قيم الجمال والإيجاء في اللغة والمعنى والموسيقى جميعاً.

المراجع

المصادر والمراجع العربية:

- ١ - الآمدي: أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الأولى، دار المعارف سنة ١٩٦١.
- ٢ - ابن الأثير: أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني المعروف بابن الأثير، الكامل في التاريخ، طبعة منير الدمشقي، القاهرة ١٣٥٧.
- ٣ - ابن الأثير: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، الحلبي ١٩٣٩.
- ٤ - أحمد أحمد بدوي (الدكتور): حياة البحتري وفنه، طبعة لجنة البيان العربي، نشرة الأنجلو مصر، ١٩٥٥.
- ٥ - أحمد أمين (الدكتور): مقال بمجلة اللغة العربية، الجزء السابع، طبعة وزارة المعارف ١٩٥٣.
- ٦ - الأخطل: غياث بن غوث، شرح ديوان الأخطل التغلبي، نشرة سليم الحواوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٨.
- ٧ - ابن أبي أصيبعة: موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، المطبعة الوهية ١٨٨٢.
- ٨ - الأعشى: ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٦٨.
- ٩ - امرؤ القيس: حنّنج بن حجر الكندي، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٦٤.

- ١- أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، الطبعة الثامنة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
- ١١- الباقلائي: أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف ١٩٥٤.
- ١٢- البحتري: أبو عيادة الوليد بن عبيد:
الحماسة: لأبي عيادة البحتري، ضبط وتعليق كمال مصطفي، المكتبة التجارية، الطبعة الأولى، الرحمانية بمصر.
- ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٧٢.
- ديوان البحتري، طبع وضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة هدية، مصر ١٩١١.
- ١٣- بروكلمان: كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٧٤.
- ١٤- بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، طبعة لجنة التأليف والترجمة ١٩٥٠.
- ١٥- أبو تمام: حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، سنوات ١٩٥٧، ١٩٦٤، ١٩٦٥.
- ١٦- الثعالبي: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، ١- ثمار القلوب في المضام والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل، دار نهضة مصر، مطبعة المدني سنة ١٩٦٥. ٢- بتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، طبعة الصاوي، سنة ١٩٣٤.
- ١٧- الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، ١- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٤٨. ٢- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي سنة ١٩٤٥.
- ١٨- الجرجاني: عبد القاهر، ١- أسرار البلاغة، بتعليق أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٤٨. ٢- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩.
- ١٩- الجرجاني: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي ووجهه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي الجاوي، الطبعة الثالثة، الحلبي.
- ٢٠- جرير بن عطية الخطفي: شرح ديوان جرير، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي، الطبعة الأولى.

- ٢١- ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثانية، طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٢.
- ٢٢- ابن الجوزي: أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، طبعة دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى حيدر آباد سنة ١٣٥٧هـ.
- ٢٣- ابن أبي الحديد: عز الدين أبو حامد عبد الحميد الشهير بابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، طبعة مصطفى الحلبي.
- ٢٤- حسان بن ثابت الأنصاري: ديوان حسان، تصحيح وشرح محمد عزت نصرالله، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- ٢٥- الحصري القيرواني: أبو إسحق علي بن عبد الغني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق الدكتور زكي مبارك، المطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٧.
- ٢٦- الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، مطبعة السعادة، سنة ١٩٣١.
- ٢٧- ابن خلكان: أبو العباس شمس الدين، وفیات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة سنة ١٩٤٩.
- ٢٨- دائرة المعارف الإسلامية: طبعة دار الشعب.
- ٢٩- دعل بن علي الحزاعي: ديوان دعل تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٢.
- ٣٠- ذو الرمة: غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمة تحقيق كارليل طبع كمبودج، سنة ١٩١٩.
- ٣١- ابن رشيقي القيرواني: أبو علي الحسن، العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٦٣.
- ٣٢- زكي مبارك (الدكتور) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الكتب، ١٩٣٤.
- ٣٣- زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤.
- ٣٤- أبو زيد القرشي: محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، المكتبة التجارية سنة ١٩٢٦.
- ٣٥- ابن سلام الجهمي: محمد، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف سنة ١٩٥٢.
- ٣٦- الشاذلي: أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشاذلي، الديارات، تحقيق كوركيس عواد، بغداد سنة ١٩٥١.
- ٣٧- ابن شرف القيرواني: أبو عبد الله محمد بن أبي سعد، أعلام الكلام، الطاعة

- الأولى، مكتبة الخانجي سنة ١٩٢٦.
- ٣٨- الشريشي: أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح المقامات الحزبية، طبعة الأميرية، الطبعة الثانية سنة ١٣٠٠هـ.
- ٣٩- شوقي ضيف (الدكتور): ١- البلاغة تطور وتاريخ، الطبعة الثانية، دار المعارف.
- ٢- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٧٤.
- ٤٠- صاحب بن عباد: أبو القاسم إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، نشر مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٤٩هـ.
- ٤١- الصنوبري: أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، ديوان الصنوبري، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٠.
- ٤٢- الصولي: أبو بكر محمد بن يحيى، ١- أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام وآخرين، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧. ٢- أخبار البحري، تحقيق الدكتور صالح الأستر، طبع المجمع العلمي بدمشق سنة ١٩٥٨.
- ٤٣- ابن طباطبا العلوي: محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق الدكتور محمد طه الحاجري، والدكتور محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية سنة ١٩٥٦.
- ٤٤- الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، المطبعة الحسينية.
- ٤٥- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧.
- ٤٦- طه الحاجري (الدكتور): الأمدي وكتابه الموازنة، فصلة من مجلة كلية الآداب والتربية، الجامعة الليبية، المجلد الأول، المطبعة الأهلية بنغازي، سنة ١٩٥٨.
- ٤٧- طه حسين (الدكتور): ١- حديث الأربعاء، الطبعة الحادية عشرة، دار المعارف سنة ١٩٧٥. ٢- في البيان العربي، تمهيد لكتاب نقد النثر لقدامة بن جعفر، مطبعة مصر سنة ١٩٣٨. ٣- من حديث الشعر والنثر، الطبعة الثانية، دار المعارف، سنة ١٩٦١.
- ٤٨- عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، مكتبة الشبي بيروت.
- ٤٩- العباسي: عبد الرحيم بن أحمد، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة سنة ١٩٤٧.
- ٥٠- عبد الرؤوف مخلوف (الدكتور): الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٣.
- ٥١- ابن عبد ربه: أبو عمر أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، طبعة لجنة التأليف والترجمة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٥٢.
- ٥٢- عبد السلام رستم: طيف الوليد، أو حياة البحري حواسة وتحليل، طبعة دار

المعارف، مصر.

٥٣- عبد العزيز ميد الأهل: عقريّة البحري، طبعة دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٥٣.

٥٤- عبده بدوي (الدكتور): ١- مقال بمجلة الشعر، العدد الرابع، مطابع دار الهلال، القاهرة، أكتوبر ١٩٧٦. ٢- مقال بمجلة الشعر، العدد الخامس، مطابع دار الهلال، القاهرة، يناير ١٩٧٧.

٥٥- أبو العتاهية: إسماعيل بن القاسم، ديوان أبي العتاهية، دار صادر، بيروت ١٩٦٤.

٥٦- عز الدين إسماعيل (الدكتور): في الأدب وفنونه، الطبعة الأولى، دار النشر المصرية، سنة ١٩٥٥.

٥٧- العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، ١- ديوان المعاني، طبعة القدسي، القاهرة ١٣٥٢هـ. ٢- الصناعتين، الطبعة الثانية، طبعة صبيح.

٥٨- أبو العلاء المعري: أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، عبث الوليد، تعليق محمد عبد الله المدني، مطبعة الترقى، دمشق ١٩٣٦.

٥٩- العلوي: السيد جعفر بن السيد محمد البيهقي، مواسم الألب و آثار المعجم والتعريب، الطبعة الأولى، المجاهدي مطبعة السماعة، سنة ١٣٢٦هـ.

٦٠- ابن العماد: أبو الفلاح عبد الحمي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، نشرة مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٥٠هـ.

٦١- عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق إبراهيم الأعرابي، مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢.

٦٢- عنترة بن شداد العنسي: شرح ديوان عنترة، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلمي، طبعة التجارية.

٦٣- العكوك: علي بن جبلة، ديوان علي بن جبلة العكوك، تحقيق زكي ذاكرا المعاني، دار الساعة، بغداد ١٩٧١.

٦٤- ابن أبي عون: أبو إسحق إبراهيم، التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، كمبرج سنة ١٩٥٠.

٦٥- أبو الفرج الأصفهاني: علي بن الحسين، كتاب الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٢٩، ١٩٣١، ١٩٧٣.

٦٦- الفرزدق: أبو فراس ممام بن غالب، شرح ديوان الفرزدق طبعة محمد إسماعيل الصاوي، طبعة التجارية، سنة ١٩٣٦.

٦٧- الفيروزآبادي: محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط.

٦٨- ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار

المعارف، سنة ١٩٦٦.

٦٩- قدامة بن جعفر: ١- نقد الشعر، نشر محمد عيسى منون، المطبعة المليجية سنة ١٩٣٤. ٢- نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، الطبعة الرابعة، مطبعة مصر سنة ١٩٣٨ (التمهيد).

٧٠- القفطي: أبو الحسن علي بن يوسف، ١- إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة دار الكتب، سنة ١٩٥٠، ٢- تاريخ الحكماء، لبيزج ١٩٠٣.

٧١- قيس بن الملوخ العامري: ديوان قيس بن الملوخ: جمع الإمام أبي بكر الوالي.

٧٢- كروتشه بندتو: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار الأوابد، الطبعة الثانية، دمشق سنة ١٩٦٤.

٧٣- كرمي: لاسل آبر، قواعد النقد الأدبي، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، طبعة مطبعة التأليف والترجمة والنشر، سنة ١٩٥٤.

٧٤- لانسون ومايه: منهج البحث في الأدب واللغة، تعريب الدكتور محمد مندور، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٤٦.

٧٥- لبيد بن ربيعة العامري: شرح ديوان لبيد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢.

٧٦- المثني: أحمد بن الحسين، شرح ديوان المثني: شرح عبد الرحمن البرقوقي، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، لبنان.

٧٧- محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام: (محققان)، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، طبعة دار المعارف.

٧٨- محمد زكي العشماوي (الدكتور): قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥.

٧٩- محمد صبري (الدكتور): أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٦.

٨٠- محمد خنيمي هلال (الدكتور): ١- في النقد التطبيقي والمقارن، دار نهضة مصر.

٢- قضايا معاصرة في الأدب والنقد، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر ١٩٧٦.

٣- النقد الأدبي الحديث، طبعة دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٣.

٨١- محمد مصطفى بدوي (الدكتور): ١- دراسات في الشعر والمسرح، الطبعة الأولى دار المعرفة، سنة ١٩٦٥. ٢- كولودج، طبعة دار المعارف، سنة ١٩٥٨.

٨٢- محمد مصطفى هندارة (الدكتور): مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، لجنة البيان العربي، سنة ١٩٥٨.

٨٣- محمد مندور (الدكتور): ١- في الميزان الجديد، طبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر،

- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٣. ٢- النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٤٨.
- ٨٤- محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، مطبعة النعمان، الطبعة الثالثة، النجف سنة ١٩٧٠.
- ٨٥- المرتضى: الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي، أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة الحلبي، سنة ١٩٥٤.
- ٨٦- المرزباني: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشع، مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، مطبعة نهضة مصر، سنة ١٩٣٥.
- ٨٧- المرزوقي: أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٦٧.
- ٨٨- مسلم بن الوليد: شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق الدكتور سامي الدهان، طبعة دار المعارف بمصر.
- ٨٩- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربية، نشرة محمد سعيد العريان، طبعة التجارية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٤٠.
- ٩٠- ابن المعتز: عبد الله، ١- البديع، نشر محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، سنة ١٩٤٥. ٢- طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، سنة ١٩٥٦.
- ٩١- ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب.
- ٩٢- النابغة الذبياني: زياد بن معاوية، ديوان النابغة، تحقيق عبد الرحمن سلام، نشر المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٢٩.
- ٩٣- ابن النديم: محمد بن إسحق، الفهرست، المكتبة التجارية.
- ٩٤- نجيب محمد البهيتي، أبو تمام الطائي، حياته وحياته شعره، الطبعة الثانية، دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٠.
- ٩٥- أبو نواس: الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، طبعة مطبعة مصر، سنة ١٩٥٣.
- ٩٦- الهذليون: ديوان الهذليين، طبعة دار الكتب، سنة ٤٥، ٤٨، ١٩٥٠.
- ٩٧- ابن هرمة: إبراهيم بن هرمة، ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق محمد جبار المعيد، مكتبة الأندلس، بغداد سنة ١٩٦٩.
- ٩٨- اليافعي: أبو محمد عبد الله بن أسعد، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، طبعة حيدرآباد الدكن الطبعة الأولى، سنة ١٣٣٨هـ.
- ٩٩- ياقوت الحموي: معجم الأديباء، نشرة الدكتور محمد فريد الرفاعي، دار الثمون.

١٠٠ - يونس أحمد السامرائي : البحري في سامرا- مجلة الإرشاد، بغداد سنة ١٩٧٠.

المراجع الأجنبية

- 1 - Coleridge, Samuel Taylor: The Philosophical lectures, Edited by Kathleen Coburn, London, the pilot press limited, 1949
- 2 - Eliot, T.S.: The use of poetry and the use of criticism , Faber Edition, London, 1964.
- 3 - Lamborn, E.A. Greening: The rudiments of criticism, Second edition, Oxford, 1925.
- 4 - Nicholson, Reynold. A: A literary history of the Arabs. Cambridge, 1930.

الفهرست

التقديم	١٠ - ٥
الباب الأول: الخصومة بين القدماء والمحدثين	٣٩ - ١١
توطئة في أصول الخصومة وأبعادها ١١، الخصائص المميزة للشعر القديم والمحدث ١٤.	
الفصل الأول: عمود الشعر ومنهج القصيدة وتقييمها	٢١ - ١٧
الفصل الثاني: مذهب البديع	٢٧ - ٢٣
نشأة مذهب البديع وخصائصه ٢٣، البديعيون وقضية التجديد في الأدب ٢٥.	
الفصل الثالث: الخصومة بين المذهبين	٣٩ - ٢٩
الخصومة حول أبي نواس ٢٩، مذهب أبي تمام والخصومة حوله ٣٠، العناصر الحقيقية للخصومة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحري ٣٤، عناصر الخصومة ٣٧.	
الباب الثاني: البحري والموازنات	٦٩ - ٤١
الفصل الأول: الصولي	٥٠ - ٤٣
مزاعم الصولي ٤٣، تعصب الصولي لأبي تمام ٤٥، أحكام الصولي ومقاييسه النقدية ٤٦.	
الفصل الثاني: الأمدي	٦٩ - ٥١
الفاصلة بين الشعراء قبل الأمدي ٥١، الروح والنتج لدى الأمدي ٥٢، السرقات الشعرية ٥٥، دراسة الأمدي للأخطاء في الألفاظ والمعاني ٥٩، مناقشة الأخطاء في اللغة والصورة ٦٣، فوق الأمدي ومقاييسه النقدية ٦٦، هل تعصب الأمدي للبحري ٦٨؟.	

٢١١ - ٧١ الباب الثالث: شعر البحري
٧٦ - ٧٦ تمهيد
	الفصل الأول: الوصف - الاعتذارات والعتاب - الغزل ووصف
١٣٩ - ٧٧ العفيف والشيب ويكاء الشباب
	الوصف ٧٨، الاعتذارات والعتاب ١١١، الغزل والطف والشيب
	ويكاء الشباب ١٢٢.
٢١١ - ١٤١ الفصل الثاني: الفخر - الرثاء - (الملح) - الحكمة - الهجاء
	الفخر ١٤١، الرثاء ١٤٩، الملح ١٦٨، الحكمة ١٨٢، الهجاء
	٢٠٠.
٣٧٦ - ٢١٣ الباب الرابع: أساليب الصناعة عند البحري
	الفصل الأول: اللفظ - تجاور اللفظين - ما بين اللفظ والمعنى من
	تضافر - تنضيد المعاني - الارتقاء بالمعاني - الابتداءات
٣١٤ - ٢١٥ والانتقالات) والنهايات - (البديع)
	اللفظ ٢١٥، تجاور اللفظين ٢٢٨، ما بين اللفظ والمعنى من تضافر
	٢٣٢، تنضيد المعاني ٢٣٩، الارتقاء بالمعاني ٢٤٥، الابتداءات
	والانتقالات والنهايات ٢٧٦، البديع ٢٨٦.
	الفصل الثاني: الوحدة العضوية والخيال والتصوير والموسيقى
٣٧٦ - ٣١٥ في شعر البحري
	تمهيد ٣٢٥، الدالية في وصف لقاء الذئب ومصرعه ٣٢١، الرائية
	في رثاء الخوكل ٣٤٥، موصف البحري للبركة ٣٥٦، المقدمة الغزلية
	في حبيب ٣٥٨، السينية في استكناه الحياة ووصف الإيوان ٣٦٢.
٣٨٢ - ٣٧٧ الخاتمة وائمة خلاص النتائج
٣٩٠ - ٣٨٣ المراجع

Bibliotheca Alexandrina



0473302

تمهيم الغلاف للفنان مجدى قناوى

الخطوط للفنان المكرم كامل ابراهيم